



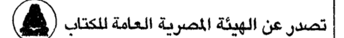
- الركوكو كيف بدأ وكيف انتهى
ثروت عكاشة
- « مجانين الله » ـ قصة
ادوار الخراط
- قصيدتان
عبد الوهاب البياتى
- ثلاث رسائل
بدر الديب
- المداعة ـ قصيدة
أدونيس
- مفهوم النص والاعتزال المعاصر
جابر عصفور

العدد الثالث
مارس ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الاسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس ـ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ـ البحرين ٧٥٠ فلس ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠,٠ دينار ـ السعودية ١٤ ريالا ـ السودان ٢٣٥ ـ تونس ١٥٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٥ ريال ـ ليبيا ٨٠,٠ دينار . الامارات ٧ درهم ـ سلطنة عمان ٧٥٠ بيزة ـ غزة ٧٥ سنت ـ لندن ١٥٠ بنس ـ نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للافراد . و٢٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة .

٥٠ قرشا

● ● المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .

إبداع
● السنة التاسعة
● مارس ١٩٩١
● رمضان ١٤١١

هذا العدد

● الدراســـات

● المتابعات

● الرســـائل

أحمد عبد المعطى حجازى

كلمــــة أولــى

● هذا العدد الذى نقدمه اليوم من مجلة « ابداع » ليس مجرد عدد جديد ، بل هو العدد الأول من مجلة جديدة ، لم ترث من ماضيها إلا الاسم الذى نريد لها أن تجسد معناه فى الحاضر أكثر مما فعلت فى الماضى ، تماما كما نتمنى للانسان أن يكون فى شبابه أكثر تفتحا مما كان فى طفولته ، وأن يكون فى رجولته أكثر نضجا مما كان فى صباه .

لم نرث إلا الاسم ، وهذا حق ، أو هو ما ينبغى أن نجعله حقا ، وإلا فلا دور لنا ، ولا حاجة للمجلة بنا ، ولا حاجة للناس بمجلة تدور حول نفسها وتتكرر ، فلا تنمو ولا تتطور .

لكن إيماننا بما للحاضر من حق علينا لا يعنى جحودنا لما حققته المجلة فى سنواتها الماضية .

لقد أحيت آمالا كانت موؤدة ، واكتشفت أسماء كانت مجهولة ، وصنعت بيئة إن تكن حتى الآن غامضة مختلطة ، فهى مع ذلك حية شبقة مستعدة للاخصاب والولادة . والفضل فى هذا يعود للكثيرين الذى أسهموا فيه ، لكنه يعود أولا للرجل الذى مسح الأرض ، وأمسك بخشبة المحراث ، أعنى عبد القادر القط .

نحييه ، ونبدأ مرحلة جديدة فى « ابداع » .

لماذا احتفظنا بالاسم ؟
لأن الابداع هو بغيتنا .
وما هو الابداع ؟

هو العمل الذى يكون له فى الثقافة معنى الغد وقيمته فى الزمان ، الزمان الذى لا نراه دورا أو عودا على بدء ؛ بل نراه صعودا إلى أعلى ، وتقدما إلى أمام .

وليس هناك يوم فى الحياة يمكن أن يعد تكرارا ليوم سبقه ، ففى كل يوم فى الحياة جديد . وما دمنا أحياء حقا فلابد أن نلتقط الرسالة لنحولها إلى ايقاعات وصور وأفكار .

الابداع هو الأفق الذى ينفتح أمامنا كلما تقدمنا ، ولا ينغلق إلا حين نتوقف ، ولا يتكرر إلا حين نموت . ذلك لأن التكرار فى حقيقته سكون . المشهد المتكرر فراغ ، والصوت المتكرر صمت موحش .

ولقد قتلنا التكرار الذى قتلناه ، ولن نولد من جديد إلا بأدب جديد ، وفن جديد ، وفكر جديد .

لن نعود أحياء إلا حين نتجدد مع الزمن المتجدد ، بل إن الزمن المتجدد هو ما يراه الانسان الحى ، وهو ما ينشئه المبدع إنشاء .

ولأننا نخرج من قبورنا وأكفاننا لنواجه الحياة مرة واحدة فالابداع مشروع شامل . ليست القصيدة وحدها همنا ، بل القصة والقصيدة ، والنقد والموسيقى ، والمسرح والسينما ، والنحت ، والرقص ، والأغنية ، والعمارة ، والتصوير .

« ابداع » هى الجوقة التى يجب أن تعزف الافتتاحية معا ، ليبدأ بعدها كل عزف منفرد ، هى المنبر الذى سنتفق فيه على كلمة السر ، لتأخذنا بعد ذلك لحظات الابداع التى نواجهها فرادى ، نستولد الأنس من الوحشة ، والكلام من الصمت ، والنظام من الفوضى ، فإذا بعمل كل منا لبنة فى صرح شاهق ، ونغمة فى نشيد عام ، وإذا بالجسد ينهض وقد أنعمته الروح ، والوجود يعى نفسه وقد كان من قبل غافلا مذهولا .

●

ومن أجل أن نفتح هذا الأفق ، ونقبس من هذه النار ، لن نهنأ بالراحة ، ولن ندع الآخرين يهنأون !

فبوسعها أن تكسب منهم عشرات الآلاف . أما الأخرى فهى أن العمل الردىء لا يغتصب مكان العمل الجيد وكفى ، بل يشيع الرداءة حيث حل ، يفسد ذوق القارىء ، ويشوه الموهبة وهى جنين . والعكس لاشك صحيح .

هذه المجلة اسمها « ابداع » ، باستطاعتنا إذن أن نسميها الخلق ، والصنع الجديد ، أو نسميها الكشف ، والمغامرة ، أو نسميها التمرد ، والبحث ، والخروج على السائد ، لنضيف إلى الأصل ونعيد صياغته أيضا ، فنحن لسنا فروعا فقط ، نحن أيضا شركاء فى الأصول .

ولسنا منحازين لطريقة بالذات ، ولا معادين لطريقة بالذات . نحن منحازون للموهبة المبدعة فى كل طريقة ، معادون للتزييف والتقليد فى كل الطرق ، وأعدى أعدائنا هم الأدعياء الذين يسدون الأفق ، ويبولون على النار المقدسة !

●

نحن إذن لن نكون مجرد منبر ، وانما سنقيم إلى جانبه الميزان ، فقد امتلأ السوق بالعملات الرديئة ، وأن لنا أن نميز بين الذهب والنحاس ، وننفى الزجاج الملون عن الحجر الكريم .

ولكى نقيم هذا الميزان سنحتفى بالراسخين المتمكنين ، وبالموهوبين الناشئين جنبا إلى جنب ، فالموهبة الناشئة لن تتفتح إلا إذا تنورت بالنجوم . والقارىء الذى يشترى المجلة ليتعلم ويتذوق أجدى علينا ممن لا يهمه إلا أن ينشر اسمه فيها . والجدوى مادية ومعنوية : الأولى أن المجلة التى تتساهل مع أنصاف المواهب لن يقرأها إلا هؤلاء الأنصاف ، أما المجلة التى ترعى حق القراء

وربما قيل لى : إن هذه المجلة تصدر عن وزارة الثقافة ، فعليها أن تتيح النشر للناس كما تتيح لهم الخبز والزيت والسكر وزارة التموين . ولا بأس من التساهل حتى يكون لدينا ألف شاعر وألف قصاص بدلا من عشرة هنا وعشرة هناك .

وأنا أقول إن المجلة لم تصدر لتوسع دائرة النشر ولو ضحت بالمستوى ، وإنما صدرت لتوسع دائرة القراءة والتذوق ، فالتضحية بالمستوى انتهاك لحق القراء وهم الأكثرية ، وتبديد للمال العام . وتدمير لسمعتنا الثقافية وهى ثروتنا قبل أى ثروة أخرى .

لن يكون التواضع والقناعة والرضى بالموجود من فضائل « ابداع » فى هذه المرحلة الجديدة ، بل ستكون فضائلها هى البعد عن الابتذال ، والتطلع إلى الأفضل ، والطمع فى تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون .

●

تريد « إبداع » أن تكون منبرا جامعا للثقافة العربية الطليعية التى فقدت منابرها الجامعة واحدا بعد آخر . و « إبداع » فى هذا لاتطالب لنفسها بامتياز ، بل تلبى حاجة ملحة ، وتتطوع للقيام بواجب صعب .

إننا بازاء الأخطار التى تحلق فوق رؤوسنا كالعقبان ، نستشعر بأجسادنا الحاجة إلى التضام والتجمع والالتئام ، بينما تتفرق عقولنا أيدى سبأ وتطير شظايا . ولقد ظهرت خلال الأعوام العشرين الماضية مجلات ومجلات فى العواصم العربية المختلفة ، لكنها كانت تفرق ولا توحد ، وترطن ولا تعرب ، وتصلصل بالذهب والفضة لتغرى القائل بالسكوت .

لهذا تدهمنا الكوارث فلا نسمع للثقافة صوتا ، ونتمزق بين حاجتنا الحيوية للوحدة وبين ما تشيعه الشعارات الأنانية من فرقة وانقسام .

ونحن نعلم أن الخروج من هذا المأزق طريقه الحرية ، الحرية التى تؤسس للابداع ، والابداع الذى يعمق الحرية ويحولها من قيمة إلى شرط ، ومن شعار إلى سلوك .

هذه كلمتنا

المــــداعة*

١ ـــ

اجلسوا لكى أَقص عليكم نبأ الدّخان .

٢ ـــ

تسكن المداعةُ وحيدةً فى بيت الكلام
تحضنها قصَبة تصل بين الماء والنّار .
فى أسفل قُطْبها
حيث يَقُومُ طيفٌ للنرجسِ ـــ الاسم العربىّ لزهرة الأنا ،
يحلم التاريخُ هانئاً
تحت هلالٍ تَقوّس فى شكل وسادةٍ تتكئ عليها القصَبة
(للقصبة جسدٌ ليس لهذا الهلال ، وليس لها ،
هو لشخص آخر ـــ

* المداعة : هى الاسم اليمنىّ للنارجيلة او الشيشة كما تسمّى فى مصر

حَرِّكْ شفتيكَ فقد يكون أنت)
تَنْتهى القصَبة إلى الجَوزةِ (واسمها كذلك الحَبَّةُ ، والنَّارجيل ،
والرمّانة) .
ظَاهِرُها حديقةُ ألوانٍ وزخارفُ ونقوش ،
باطِنُها يمامةٌ تحمل بحيرةً شبه سوداء
(لا أراها ،
لكن يخُيل إلىّ أنّنى أرَى فيها جبلاً من الدخان
وأرَى حوريّات وأسرّةً) ،
وللقصبة طرفٌ هو المشرب يتقطَّر فيه البُورىُّ ـــ بيتُ التَّبغ ،
لهذا الطرف مبسمٌ
حين تُطبق شفتيكَ عليه ، تتذكَّر الثَّدى والرّضاعَ ،
سائلاً نفسك : ألست هذا المزيجَ من النار والماء والهواء ؟
ثم يطيِّب لك أنْ توشوشَ جسدكَ : أنت نفسك جزءٌ من هذا النَّسيجِ الذى يجمع
بين السَّماء والأرض .
يأخذكَ شطحُ العين (هنا لا تنظر العين بل تَنْخطِف)
فى جَمادٍ يلبس آدميَّةَ الحركة .

لا تكادُ تخلصُ من هذا الغَزْو بالعين حتّى يغزوكَ شَطْحُ التأمل :
مَشهدٌ لتاريخ لا تعرف كيف ابتدأ ومِنْ أينَ،أيّةُ بصيرةٍ
هذه التى رَأَتْ ورسمت ، أيّة يدٍ هذه التى نَفَّذَت ولِمن كانت الشفتان
اللّتان قَبّلتا ذلك المبسمَ للمرةِ الأولى ؟
من هذا المشهد ، تنبثق المخيّلةُ آتية مِن عمقٍ غير مرئىٍّ حيث تتلألأ المآذنُ

وَأشجارُ النَّخيل ، الغزلانُ والفُ ناقةٍ وناقة ، القصورُ والقِلاعُ
الدّروبُ والقوافل ، حيث لا مكانَ للمكان ،وحيث الزَّمنُ طِفلٌ لا يفارق سريره
أَهُوَ الشّرق ، أم هو الكيانُ الذى أَفْلَت من يد الخالق دونَ أن يكتمل
آثر أن يظلَّ عالِقاً بشهوة البَدء ؟
فى السحاب الذى يتبخَّر من النَّارجيل نَجلس
نقرأ الأرضَ ـــ وسطَها وأطرافَها
القرّاءُ شياطينُ رأىٍ ملائكة لغةٍ
يُطلقون أجنحتهم فى فَضاءِ المقيل
وبينَ الكلمةِ والكلمة ، الفكرةِ والفكرة ، يبنون أعشاشاً لطيور التّاريخ
ما الغربُ   ما الشّرقُ   ما هذه العروبَةُ بينهما ؟

المقيل ـــ حلقة ١

ـــ لا شرقيّة لا غربية
بل نكهةُ مستقبلٍ في فم النبوة
ـــ الشرق الشمس سافرةً
والغربُ الشّمس محجَّبةٌ
ـــ الشّمس سريرٌ فى الشّرق
سريرَة فى الغرب
ـــ شرقُنا لا يحبّ المرأةَ إلا
من وراء حجاب

ـــ ربّما لكى يتآلف مع الغياب
ربّما لكى تكون المرأةُ حجاباً له :
موتَه قبلَ الموت
ـــ لا يُعرفُ الشرقُ إلا بغيره :
أتريدون أن تعرفوا الشرق ؟
إذن اعرفوا الغرب ...
ـــ الشّرق خامةٌ والغرب يصقلُ ويجلو
ـــ الشّرق يَزرع وللغرب الحصَاد
ـــ أين الشرق ؟
ـــ ......

المقيل ـــ حلقة ٢

ـــ يتحدّث مع النسيان ،
وهاهو يلتقيه فى بيتِ الذاكرة .
ـــ قلّما تتّسع شجرةُ الذاكرة
إلاّ لطيور الموت
ـــ ألا يعلّمنا الشّعر أن نعطى
تجاعيدَنا للريح ،
ووجوهنا للأفق ؟
ـــ الخمرةُ العجوزُ ليست عجوزاً

ـــ الشّعر هو كذلك يبكى ..
ـــ لكن لا يمسح دموعه إلا بمناديل الفرح
ـــ اللّيل نفسه
يخلع ثيابه ويضعها بين يدى الشعر
ـــ الشّعر هو جنوننا الحكيم .
ـــ .....

نَتحدَّث كمن يبنونَ اعمدةً من الضوء ، فيما يبنون سقوفاً من الغيم،لكِنْ
واحدٌ هو صوتُنا الآخر ـــ نحنُ إلى جانب كلّ فريسةٍ ، باستثناء واحدة :
الظّلمة ـــ ممزقةً ومحمولةً على اسنة الضّوء
اصواتٌ اصواتٌ اصواتٌ
تُحاولِ أن تشهدَ الأشياء فى بريقها الاول تحفرُ فى
الأعماق فى ذلك الداخل حيث تتلالا كواكبُ لا تَراها إلاّ عينٌ لا تُسمَّى
أو فى ذلك الخارج حيث البَشَرةُ اكثر عمقاً وأكثر غموضاً من ذلك
الطّيف الذى يُسمّونه الروح
اصواتٌ اصواتٌ اصواتٌ
تَتقصَّى ذلك الذى لا يُروّضُ ولا يُمَنْهجُ
الواحد الذى يَتنوَّعُ ويتَعدَّد
ولا يتناهى العَصىّ العَصىّ

ضَعْ شفتيكَ على مَبْسمِ المداعة
انزلْ فى جَوْفِ الوقت

اسكن اللّغَة الصّامتة الأخرى   انظرْ إلى الفضاء حولك يفتحُ صدره لساعة الحكمة
ثَمة أعراسٌ فى الدّم كريمةٌ وعاشِقةٌ وخضراء   ويالتلك الكواكب التى تتطاير بين
الشفاه سائرةً على أكتاف الكلام   بلى سيشفى الوقت من جراح السنتنا وسوف
نُوسوس للحب كى يُؤسس للغائب القادر وحده أن يسبح فى جدول الطفولة   وأن
يُوحّد بين الجُذْجدِ والطَّبْع الذى هو الطّبيعة

وسوف يسعدنا أَنَّ الأفقَ ليس له كاحِلٌ   وأَنّ للجدجد أُنوثَة الربابة

ثم ها هو العودُ ــ البخور يمدّ جسره بين كيمياء الجسد وأثير السماء   فيما تَتفتح
خِفْية بين البُورىّ والصحن طريقٌ صوب الأعماق أستشفّ على ضفافها أوراقاً تشهق
فى ريح الهَجر هرباً من الورّاقين والكتَبة   أوراقاً تحمل مدناً من الإشارات   وعوالم
على وشَك الانطفاء
وتكادُ الكلمات أن تفّر من حِبرْها لكى تختبئ تحت إبطيك

إنه شرقُ الجسد
لا جغرافيةُ التّراب   لا التّخومُ   لا خاتَمُ العبور
بل اللاّمكانُ   الرَحِمُ اللاّنهائيّة للطفولات
إنّه الطّرسُ
أَحكُّهُ وأَجلوه وأَستقصيه
وَأُسطِّر فوقَه أيّامى .

٣ ــ

تبغٌ جمرٌ دُخان ــ

أينما وضعتَ حبركَ بين هذه الكلمات الثّلاث يخرجُ كتابٌ فى الشهوة

لا تكادُ أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبينَ لك الهباءُ العربى وتصرخ

شكراً لهذه المداعة

بها أتذوّق طعمَ الحضور فى دخان يرقص فى أنفاس تتناغم حيثُ

أشاهدُ قطعانَ رغباتى تتَسكّع على أرصفة الفضاء حيث أسألُ نفسى هل

أرعى هذه القطعان أم أترك لها أن ترعانى ؟

وتدعو الهدوء والتأمُّل والحكمةَ إلى الجلوس معك تصغى إلى أصدقاء المقيلِ

وكلٌّ يدخلُ فى غيمه الخاص ــ

أَمْطِرْ أيُها المقيلُ ، غيث المعنى

ليست الأرض لكى تفهمها ، بل لكى تتآخى معها

ولعلَّك أن تَشْطَح وتُمطر ــ

العقلُ يدٌ بلا أصابع ،

والحياةُ أوّلُ الموت .

ويكونُ لكَ أن تكشفَ شهوة الحياة بِسحْرٍ

يكتشف لكلّ يوم شْهوته

وليست أوّل الشّهوة كآخرها والوسَطُ شهوةٌ من طبيعةٍ ثانية ــ

مَسْرحٌ بمقعدٍ واحدٍ
أنتَ فيه الممثل والشاهدُ ،
والمشهد تَرْدُ فوق سرّة الحياة .

ثاء /ثوبُ القصبة يتلوّن هو الأحمرُ بالأسود والأخضر
يتفَتّق منه عطرٌ يوشوش الهلال الذى تتّكئ عليه القصبة حيث المكانُ سريرٌ
يتمدّدُ فيه الزّمن هانئاً
صاد /صوتُ الماء فى القصبة مدَوّرٌ
يتنقّل على ظهر هواءٍ يتنقّل فى غيمةٍ من الدُّخان حيث يتصاعَدُ المقيلُ
محمولاً فى عربَاتٍ تجرّها أحلام اليقظة
قاف /القطْبُ شكلٌ لضوءٍ عمودىّ ، باطنٍ لا يراه غيرُ المريد
جيم راء /الجوزة الرَّحيم تحبل لكن باللذّة
سريُرك مِن أهوائى أيتّها اللذة ،
ورضاعُكِ من ثَديين لاأُسمّيهما
قاف /القفْشةُ على النّار تاج من النّور
القَفْشَةُ على النّار
قُنزعةٌ لطائرٍ نزلَ لِتَوّهِ
من حدائق السرّ .

٤ –

أَضَعُ شفتيها بين شفتىّ ، عنيتُ المداعة ، راميا رئتىّ فى جوف الرّمانة حيث تستقبلها
رئة هواءٍ يبدو كأنه آخر الهواء الذى تبقّى لنا من فراديسنا

تَنْفتحُ لى فى كلّ خليّةٍ من جسدى أكثرُ من حاسَّةٍ أَسْتدرج تَعبى وأَلمله ذرّةً ذرّةً من أعضائى ثم أقذف به فى تلك القصبة حيث يتدحرج ويهبط لكى يغتسلَ فى رمّانة الماء فى هذه الرمّانة يجد الجوفَ الذى يبتلعه مأخوذا بهذا الغياب ، خلافاً لجدنا يونس (ولا أقول يونان ، تجنّباً لا لتباسٍ ممكن بينه وبين وطن هوميروس) وأرى إلى تعبى ينفصل عنّى بعيداً قريباً يتململ يتسلّق القطب يتضوّر شهوةً وجوعاً إلىّ ناقلاً أنينه الى مبسم القصبة ـــ

"الحياةُ أوّلاً

وَاجتهدْ أيّها العقل لكى تكون لائِقاً بها"،

أَفصلُ شفتىَّ عن مَبْسم القصَبة وأنهض يَنهض هو خارجاً من جوفِ الرمّانة يسبقنى إلى أعضائى يعود فيها إلى التّيه

أَنزلق معه وأهبط ، أقول إنّه الهبوطُ الذى يرفعكِ يانفسى، لكن لماذا لا أَتذكّر فى هذه اللحظة ، وأنا فى أَوْج الغبطة ، غيرَ العذاب ؟

كما لو أَنَّ الفرَح ليس الا العَتبَة البهيّةَ لقصرٍ اسمُه الحزن ..

أَضعُ بين شفتيها شفتىَّ ، عنيتُ المداعَة ، بادئاً رسماً آخر لخطوطٍ أخرى طولاً وعرضاً لهذا الكوكب الكروىّ الآخر الذى أسّميه الحلم وأنتمى إليه كأنّه بؤبؤٌ فى عين الكون ثم أهمسُ للشخص الذى يشعُّ فى ثيابى انظر إلى القصبة

فى ثوبها الأحمر فى كل خيطٍ وطَنٌ وثَمّةَ نوافذُ وأبوابٌ أنت عبرها القريبُ
إلى كلّ شيء

وأكونُ كررّتُ على الشّخص الذى يشعّ فى ثيابى
أَطبق شفتيكَ علية شَفَتَىْ هذه السُّمَيراءِ
قل لا غيبَ أبعد من ذلك الذى يتدوّر بين أَحشائها وقل لا تعلّم الكتبُ أكثرَ مما
تعلّم شفتاك ضع مبسمَها فى مبسمك تَنفّس الطبيعة اشربْ ما وراءها
استرسلْ فى أَحلامك اسْتَنفرِ العرّافاتِ اللائى يَنحدرْن من سَبَأ وما قبلها
وَجاهِرْ بلقيس كلامٌ والنّبأُ سبَأ

إنّه شَغفى يهرول بين الخَيط والخيط إنُه اللّون يجنْسن المكان يتباطأ
جسدى يَتسارَعُ حُلمى
ياأعضائى
هل انتِ السّفنُ أم الشّواطىء ؟
وَأَسْتَشيرُ جَوزةَ الماء
ويكونُ لى أن أقولَ لستُ أنَا من يعيش الغبطة بل الغبطةُ هى التى تعيشنى .

٥ ــ

أين نجمتُك أيُها القطب ؟
(اذكُرْ القطبَ عمودٌ لِلذّة ، وقامَةٌ وعبرَهُ تُواكِب المسيرةَ التى يتآخى

فيها الجَمْرُ والماء
آنذاك تجلسُ مع المداعةِ كأنّك تجلس على مقعد من الدّخان يحمله صوتُ القَصبة كمثلِ خيمة عائمة تشعر كأنّ أحداً في هذه الخيمة يمسكك من ذراعيك ويعلوُ ، ياللفراغ آنذاك ـــ الفراغ الذى يمتلىء بنكْهةِ الدهر يَاللّكَسل آنذاك ـــ الكسلِ الذى يقطرُ العملَ كأنه خمرة الأزمنة وما أغمضَ الشهوةَ آنذاك وما أبْهاها)

أين نجمتكَ ، أيها القطبِ ؟
أُذَكّر ليس للمداعة ذاكرةٌ إلا هذا اللّقاح بين الجَمْر والنار
لا يُلامِس ايٌ منهما الآخر مع ذلك يمزج بينهما نَفَسٌ يطيب لكَ أن تؤمن به مؤكّداً أنه طالِعٌ من فمِ السّماء .

أُذكّر في هذا اللقاح يعلّمك ذلك الفراغ وذلك الكسل أن تبرىَ الطُرق بأعضائك،أن تقول للدّخان انتَ الغيم الذى يقطع المقيلَ نِصفين نصفاً لشمس المخيّلة ونصفاً لقمر الجسد)

أين نجمتك ، أيها القطب ؟
(أُذكّر المداعةُ كمثل امرأةٍ تعقل حواسَّها فيما تنتظر من يحرّرهانبضةً نبضةً ببطء لكن بحنوكأنّه الضوء وليس من شاهق بل من القدمين وما حولهما صعوداً
ربما آنذاك ترى الحلمَ ينزلُ عاريا من بين أهدابكَ ويتدثّر بالوقت ربما ترى الحبّ

يقف بين يديك محفوفاً بحقائبه
ربما ترى تلك الزّهرة غير المرئية فى ماء النّارجيل تريح ثيابها على عنق الهلال وتسند ساقها على خاصرة القطب تاركةً لتويجها أن يتحرر من العادة حيث ينام ويستيقظُ فى لحظة واحدة وقل حيث لا ينام ولا يستيقظ بل يستسلم لِخَدَرٍ لا فرق فيه بين الأرق والنعاس ربّما همست افرشى لى سريراً فى أعضائى أيتها الزهرة وَحِّدى الجهات كلّها واكتبى أسماءها على وسادتى مصهورة فى اسْم واحد لا شرق لا غرب لا شمال لا جنوب ، بل البؤرةُ العموديّة التى تتلاقى فيها الأنحاء)
أين نجمتك ، أيها القطب ؟

٦ ـــ

هُو ذا ماء الجوزة يشتعل بأحزانى ... لكنّ أحزانى لا تلبس إلا ثيابَ الصمت،وقلّما يُقْرأ فى وجهى إلا غَيْمُ الأسئلة وعندما يُحاصر عينىَّ ذلك الأحمرُ ثوبُ القَصبة الذى يأبى قلبى أن يرى فيه غير الأزرق البَنفسج أقول للونِ هو كذلك باطنٌ وظاهر لولا ذلك لغَصّت الحياة بِحبر الطبيعة ولكان الفضاءُ ضيّقا على الريح واقول المداعةُ حىٌّ كاملٌ فى مدينةِ شهواتى وباللأشياء فى هذا الحىّ ـــ لبعضها غصونٌ كأنّها الجدائل ولبعضها نَهمٌ كأنه تلك الموقَدةُ نَارُ الله .
ينبثق من ماء الجوزة نورٌ يمشى فى أعضائى يشطح فيما وراء الكَتف عنقى سلَّمٌ يتسلّق الأفقَ ورأسى شمسٌ زرقاء .

محمود أمين العالم

أزمة الشعر وأزمة الحضارة

فى البدء كان الشعر ...

فكل بدء هو إبداع ، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر . ولما لم تكن هناك بدايات مطلقة او نهايات مطلقة ، فإن الوجود نفسه هو سلسلة متداخلة متفاعلة متصارعة متصلة من البدايات والنهايات . فكل بداية هى نهاية ، وكل نهاية هى بداية . ولهذا ، أكاد اتصور بل اكاد اتلمّس الشعر فى كل شىء . فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية ، بل هو ـ فى تقديرى ـ هذا النسق الكلى المنتظم ، المتغاير ، المختلف ، المتحرك ، المتنامى ، المتجدد ، المتفاعل ، المبدع دائماً فى كل شىء : فى الكون ، فى الطبيعة ، فى الحياة ، فى المجتمع ، فى الإنسان فى كل تعبير وفى كل فعل .

إنه بتعبير أعمق وأدق : الشعرىّ ـ وليس مجرد الشعر ـ ، الشعرىّ الذى نتكشفه فيما نسميه بالقوانين العلمية ، ونتبينه فيما نسميه بالتحولات التاريخية ، ونستشعره فيما نسميه بالالتزام الاجتماعى والواجب الأخلاقى ، ونتذوقه فيما نسمّيه بالقيم الجمالية والتعبيرية والمعنوية والحسية . إنه الاتساق والانتظام والتفاعل المتفجّر بين المختلف والمتنوع والمتناقض والثابت والمتحرك من عناصر الوجود ، والذى يتجلى فى حركة الافلاك ، وفى بنية الذرّة ، وفى دورة الطبيعة ، وتدفق حركة الحياة ، وتفاعلات التاريخ وصراعات المجتمع والنسيج الدرامى المعقد لمسيرة الإنسان الفرد سلوكاً وتعبيراً .

ولهذا فلست أرى قصيدة الشعر ـ فى النهاية ـ إلاّ استلهاماً باطنياً ، وكشفاً وجدانيا وتجلياً لغوياً لهذا الشعرىّ الكونىّ الإنسانى الاجتماعى الشامل على أختلافه وتنوعه وتجدده الذى لا حد له .

ولعل هذا هو ما يجعل كلام الأنبياء والكهان والمتصوفة أقرب إلى الشعر ، إن لم يكن شعراً بالفعل ، وما يجعل الشعراء أقرب إلى الأنبياء وأصحاب الرسالات ، إن لم يكونوا أصحاب رسالات بالفعل . بل لعل هذا ما يجعل بعض الأنسقة العلمية والفلسفية أقرب إلى بنية الشعر وحقيقته ، إن لم تكن بنية شعرية بالفعل ، برغم ما تجسده من مفاهيم وتصورات موضوعية وعقلانية . وهذا كذلك ما يجعل للقصيدة الشعرية بالضرورة دلالة معرفية كاشفة ودلالة تغييرية مستقبلية فاعلة فى قلب بنيتها ودلالتها الجمالية نفسها . ولهذا ، قد يكون إهداراً لقيمة الشعر ، وتقليصاً لحقيقته ، أن نقصره على واحدةمن هذه الدلالات الثلاث المحدّدة لخصوصيته الشعرية . فما يزال يُستعاد هذا السؤال القديم العقيم حول طبيعة الشعر : هل هو رسالة إنسانية ترفض السائد والجامد والمتخلف وتضىء الوعى والوجدان وتبشر بالمختلف والجديد ، أم هو حقيقة جمالية مطلقة مغلقة قائمة بذاتها ، تماماً كذرة ليبنتز الروحية الخالية من أى نافذة تطل بها على العالم أو على الناس ؟

أذكر أننى فى مطلع الشباب ، كنت أتجول فى حديقة تكية « من تكايا » المتصوفة ، التى كانت تقبع فى حضن جبل المقطم شرق القاهرة . وكان معى صديق شاعر . وفجّرت الحديقة فينا لحظة شعرية رحنا نشارك معاً فى صياغتها وكتابة أبياتها حفراً على « تعريشة » عنب فى الحديقة . وكان من الطبيعى أن نفكر فى نقل القصيدة فى ورقة لنحتفظ بها . على أننا سرعان ما توقفنا عن ذلك خجلاً من أنفسنا . قلنا : هذه القصيدة ملك للمكان لأنها أصبحت جزءاً منه ، فلنتركها هدية خالصة له . لقد اعتبرنا القصيدة شيئاً فى ذاته ، نضيفه إلى شيئية الحديقة نفسها . وعندما أتذكر هذا الحدث اليوم أتمنى لو بقيت القصيدة معنا وسمعها منا أو قرأها عنا آخرون . فما أظن أن هذه القصيدة المهجورة ، قد قاومت عوامل التعرية الطبيعية أكثر من بضعة أيام ! بل لقد تغير المكان كله بعد ذلك . وزحف الأسمنت وزحف التكنولوجيا ، وزحفت المصالح العملية ، على « التكية » والحديقة وبقايا القصيدة ، وأصبحت هذه المنطقة من جبل المقطم مدينة عامرة بالمساكن والمتاجر والمطاعم . ولا أدعى أن قصيدتنا قد أسهمت فى تشييد هذا البناء الحضارى الجديد !

كان موقفنا من القصيدة مغرقاً ـ رغم رومانطيقيته ـ فى رؤية شديدة الشيئية للقصيدة . وهو فى تقديرى ليس بعيداً عن موقف بعض النقاد والمبدعين المعاصرين من الشعر . لعلهم يشاركون « كانط » فى القول بلاغائية الأدب والفن ، ويشاركون كروتشه فى القول بخلوّ الأدب والفن من أية دلالة اجتماعية أو أخلاقية ، ويذهبون شأن المتشدّدين من أصحاب الاتجاهات البنيوية،إلى أن العمل الأدبى والفنى ليس له من دلالة غير أقنوميته التكوينية الخالصة . حقاً ، إنهم لا يذهبون إلى حد الدعوة إلى ترك القصائد الشعرية تتفاعل وتتحاور وحدها مع عوامل التعرية الطبيعية ! ولكنهم يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته . ولهذا يكاد يغلب على تقييمهم للشعر الجانب التقنىّ الخالص الذى هو صدى ـ بغير شك ـ لسيادة الطابع التكنولوجى فى عصرنا الراهن .

وعلى نقيض هذا الموقف ، نجد من النقاد والمبدعين ، من يكاد يقلّص الشعر فى رسالته ، بل يكاد يجعل من الشعر ، مجرد وثيقة اجتماعية ـ أخلاقية ، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيديولوجية المباشرة ، التى تزعق بمفاهيم خالية من أى بنية شعرية ـ أو التى تفرض نفسها من خارج البنية الشعرية إن وُجدت .

وإذا كان الموقف الأول من الشعر يكاد يخنقه بتشييئه تشييئاً تقنياً ، فإن الموقف الثانى يفقد الشعر شعريته ، ولا يستبقى منه غير خطاب إعلامى تحريضى مسطح .

إن الشعر ليس رسالة خالصة ، وليس مجرد قيمة جمالية مطلقة ، وليس خلقاً مطلقاً من العدم بالمعنى الدينى ، أو انعكاساً مرآوياً مباشراً للواقع . إنه بنية لغوية توحد توحيداً عضوياً بين الدلالة والقيمة ، بين المعرفى والخيالى ، بين الرؤية والرؤيا ، بين الرسالة وبنيتها الجمالية التى تنبع منها . وهو تعبير مستخلص من خبرة كونية اجتماعية ذاتية حية ، ومبدع لدلالة فاعلة ، ومفجّر لقيمة جمالية ، ويتجاوز دائماً واقعه السائد بإطلالة باطنية واعدة ملهمة مبشرة بجديد .

حقاً ، إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير . وتوعية ومتعة ، وتواصل إنسانى . إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة ، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت ، مستقر ، متخلف ، مبتذل ، جامد ، مفروض .

ولعل ما يقال اليوم عن أزمة الشعر المعاصر ، هو تعبير عن هذين الموقفين من الشعر ، أى هو تعبير عن غلبة التوظيف التقنى الخانق أو طغيان التوظيف الإيديولوجى السياسى الزاعق ، وهو ما يبعد الشعر عن أسئلة الواقع ، بل يقلص إنسانيته ويكاد يقصره على نوادى الشعراء من ناحية ، أو أجهزة السلطة من ناحية أخرى ، ويضاعف فى الحالتين من عزلته عن الناس .

لست أقصد مما أقول رفضاً للتطوير التقنى للشعر ، أو إقامة تعارض بين الشعر والتكنولوجيا أو بين الشعر والعلم . فالقضية ليست قضية التكنولوجيا أو قضية العلم فى ذاتها ، وإنما هى قضية سياق سياسى واجتماعى وتوجه فكرى ما أكثر ما يوظف التكنولوجيا والعلم ، ـ وهما مجد إنسانى رفيع ـ توظيفاً سلبياً فى كثير من الظواهر والمنجزات والمؤسسات والتعابير بشكل يتعارض مع المصالح الإنسانية المادية ويطمس القيم المعنوية . ولست أقصد كذلك مما أقول رفضاً للسياسة أو الأيديولوجيا فى الشعر . فليس ثمة تعبير أو فعل إنسانى يخلو من السياسة والأيديولوجيا ، وإنما القضية أن السياسة والأيديولوجيا تُفرض فرضاً فى كثير من الأحيان على الأبنية الأدبية والفنية والفكرية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية فى عصرنا ، مما يفقدها الصدق المعرفى أو القيمة الجمالية الإبداعية ويجعلها مجرد أداة وظيفية آنية لهدف مصلحى عملى مباشر .

ولهذا ، فإن معركة الشعر ـ لو صح التعبير ـ مع هذه التقنية الخانقة وهذه الأيديولوجية الزاعقة ، تكاد أن تكون معركة عصرنا كله من أجل الخروج من أزماته الراهنة . ولعل هذا يقدم دليلا باهراً على مدى وحدة المعيار بين أزمة الحضارة وأزمة الشعر . إنها معركة واحدة مشتركة ، تخوضها حضارتنا ويخوضها شعرنا دفاعاً عن زرقة السماء وصفائها ضد التخريب البيئى وضد التلوث ؛ ودفاعاً عن خضرة الأرض ضد التصحّر ؛ ودفاعاً عن حياة الأطفال والبشر عامة ، ضد المجاعات والأوبئة ، ودفاعاً عن الحضارة نفسها وعن السلام العالمى ضد الحروب العدوانية وضد القنابل النووية والجرثومية والكيماوية ، ودفاعاً عن القيم الروحية والأخلاقية والمعرفية ضد تسليع هذه القيم وضد روح الابتذال والجشع الاستهلاكى والاستغلال والتجهيل والظلم الاجتماعى والاستبداد والاغتراب والاستعمار والصهيونية ؛ ودفاعاً عن التراث والثقافات الشعبية والقومية ، والتفتح الإنسانى ضد التعصب القومى الشوفينى والعنصرية ؛ والفاشية ؛ ودفاعاً عن الديمقراطية والحرية والعقلانية وروح النقد والإبداع والتجدد ضد انتهاكات حقوق الإنسان واستبداد التكنولوجيا الاستغلالية الخانقة وطغيان الأيديولوجيات المسطحة الجامدة وضد سيادة التوجهات الطائفية

والتمييز العرقى واللونى والأصولية المتحجرة والنظرة الدونية للمرأة ؛ ودفاعاً عن التواصل والتفاعل والتفاهم والحوار البشرى على أرض من المودة والأخوة والسلام .

إن تأكيد إنسانية الإنسان ، وحمايتها وتجديدها إلى غير حد ، هو الرسالة الأساسية الأبدية للشعر ، وهو شعر كل رسالة إنسانية حضارية . وهكذا ، يتجاوز الشعر أزمته ـ فى عصرنا الراهن بوجه خاص ـ بمقدار مشاركته فى تجاوز الحضارة الإنسانية لأزمتها . على أن مشاركة شعراء العالم فى التصدى لهذه الهموم التى تهدد حضارتنا مشاركة معنوية بما تحققه إبداعاتهم من توعية وتغذية وجدانية وفكرية ، قد تكون ـ مع قيمتها الجليلة ـ أقل أثراً وفاعلية من الناحية العملية المباشرة ، من قدرة القادة السياسيين فى العالم،عندما يلتقون للتصدى لهذه الهموم . ولكن .. يا ويل العالم ، ويا ويل حضارتنا الإنسانية إذا لم يكن هؤلاء القادة السياسيون قد تعلموا شيئاً من الشعراء ، وإذا لم يصبح الشعر ـ أى الإبداع والتجدد ـ هو المائدة التى توضع عليها قضايا الخلاف ومختلف الهموم الإنسانية ، وإذا لم يصبح الشعر ـ أى إنسانية الإنسان ـ هو لغة الحوار ومنطق تحقيق المصالح الإنسانية المختلفة المشتركة .

إن العالم يتغير اليوم تغيراً جذرياً ، وإن تصورات وصراعات ومصالح جديدة تتشكل ، وإن وعياً جديداً بضرورة الحرية والديمقراطية والاستنارة العقلية والتنمية والسلام يشق طريقه جماهيريا وعالميا من اجل صياغة نظام دولى جديد ، يقوم على المشروعية الدولية والتكافؤ والندّية ومراعاة المصالح والحقوق الانسانية المختلفة والحرص على السلام العالمى . ومن الطبيعى أن يكون الشعر فى قلب هذه التغييرات والمنطلقات والجهود . ولكن ليس بالشعر وحده تتحقق المشاركة الفاعلة ، بل بالانخراط العملى كذلك مع جماهير العالم ـ ملح الأرض ـ فى نضالاتها المختلفة لتأكيد إنسانية الإنسان وحقّه فى العدالة والحرية والتقدم والإبداع .

هناك بيت شعرى عربى يقول : « أنتم الناس ايها الشعراء » . على انه لا يعبرّ إلا عن جزء صغير من حقيقة أكبر،هى أن الناس البسطاء الذين يحققون بعملهم وإنتاجهم عمارة الدنيا وتجديد الحياة وحماية القيم وتطويرها ، هم الشعراء كذلك بل هم الشعراء حقا .

إن المشاركة فى هموم عصرنا والانخراط فى حياة جماهيرنا ليس نقيضا لحرية الشعر ، وليس انتقاصا لقيم الجمال وليس إهدارا للإتقان والإبداع فى الشعر ، بل هى النهر الذى يجدد الشعر ويخصبه بالنضارة والحيوية والصدق والعمق والذى تتألق به رسالته الإنسانية وإبداعيته الجمالية معا .

على أن الالتزام بالهموم الإنسانية العامة لعصرنا، لا تعنى إغفال الهموم الاجتماعية والوطنية والذاتية الخاصة ولعلى أقف قليلا عند بعض هذه الهموم .

فبلادنا العربية التى هى جزء مما يسمّى بالعالم الثالث لاتزال تعانى من التخلف والاستبداد والاستغلال والتبعية وقيود الديون وبقايا القبلية والطائفية والجمود الفكرى ، بل تعانى من احتلال مباشر لبعض أراضيها .

ولهذا فقد تكون الصدارة فى جدول أعمال شعوبنا العربية لهذه الهموم الخاصة قبل بعض الهموم الإنسانية العامة . عذراً ! إن هذا لا يعنى إغفال هذه الهموم العامة او الإقلال من اهميتها . بل لعل مسعانا ونضالنا لاكتشاف إجابات عملية لهمومنا الخاصة غير مفصول عن الهموم الإنسانية العامة . فنضال الشعب الفلسطينى ـ مثلا ـ ونضال شعوب الأمة العربية ضد التعسف والاحتلال الإسرائيلى،ومن أجل إقامة دولة فلسطين المستقلة وتحرير هضبة الجولان وجنوب لبنان وتطهير منطقة الشرق

الأوسط من الأسلحة النووية والجرثومية والكيماوية ، هو جزء من معركة السلام العالمى . ولهذا فإن الشاعر العربى قد يتغنّى بالسلام وهو يتغنى فى الوقت نفسه بالنضال الثورى من أجل الحرية والتقدم ، وهو يتغنى بالحوار والتعاون والتفتح الإنسانى وهو يحمل فى الوقت نفسه السلاح ضد القوى العنصرية والعدوانية الباغية التى تغتصب أرضه وتقتل أطفاله ونساءه ورجاله وتستغل ثرواته وتحرمه من أن يحقق تنميته الذاتيه المستقلة . ولعل هذا أن يكون شأن الإبداع الشعرى فى كل بلدان عالمنا الثالث . إننا نسعى لتحقيق ما هو قومى خاص حتى نكون أقدر على أن نتفاعل مع كل ما هو إنسانى عام . وإننا لنتفاعل مع كل ما هو إنسانى عام ، ولكننا حريصون على تأكيد خصوصيتنا . وليس فى هذا شوفينية قومية ضيقة ، بل إنه يثير فى أغلب الأنتاج الفكرى والأدبى والفنى فى العالم الثالث قضية محورية ، هى قضية الأصالة والحداثة . وهى قضية إشكالية . لأن الحداثة قد توحى أحيانا بالتبعية للغرب الذى استغلنا واستعمرنا وأجهض نمونا الحضارى . ولأن الأصالة قد تعنى الأصولية الطائفية والعنصرية والانكفاء على الماضى والتقيد بقيمه ومفاهيمه القديمة . ولهذا لا خروج من هذه الثنائية الملتبسة بغير الإبداع . الإبداع هو الخلاص . هو جسر اللقاء الحىّ بين الخاص والعام ، بين قيم التراث القديم ومستجدات العصر ، بين الإنسان والواقع المتجدد ، بين الأصالة والحداثة . والإبداع هو طريق الانتاج والتجدد

المتصل خروجا من التبعية والتخلف . والابداع هو الذى يتيح لنا أن نتخلص من وصمة تلك العبارة الرجعية القديمة للشاعر كبلنج « الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا » بل يتيح لنا أن نسعى إلى التخلص كذلك من تلك العبارة الجديدة التى تعد استمراراً فى عصرنا لعبارة كبلنج القديمة وهى « الشمال شمال والجنوب جنوب » .

إننا نؤمن ـ نحن أبناء الجنوب ـ بأن حضارتنا الإنسانية الراهنة حضارة واحدة ، وأنها ـ فى الجوهر ـ ذات مصالح مشتركة رغم ما بين العديد من شعوبها ونظم حكمها من صراعات وخصوصيات قومية وثقافية مختلفة ومستويات تنموية غير متكافئة . ونؤمن بأنه لابد من العمل من أجل تحقيق التكافؤ بين مختلف المصالح الإنسانية ومختلف بلدان العالم وشعوبه ـ الكبار منها والصغار ـ واحترام الخصوصيات القومية والثقافية ومدّ جسور الحوار والتفاهم بينها ، دعما للوحدة الإنسانية الشاملة ، فلا سبيل لتحقيق ما هو عام بغير مراعاة واحترام ما هو خاص . ولا سبيل لوحدة بغير مراعاة واحترام الاختلاف .

هذه هى الرؤية الإنسانية الشعرية التى نتطلع إلى توكيدها تحقيقا للتنمية الذاتية المبدعة لحياتنا . وتعميقا لمشاركتنا الإيجابية المبدعة فى حضارتنا الانسانية المشتركة فى هذه المرحلة الجديدة ونحن نطلّ على بدايات القرن الحادى والعشرين .

وفى البدء .. كان الشعر .. دائما .

• •

قصـــيدتان

إلى لويس عوض

١ ———

الكاتبُ المصرىُّ فى جلسته مُقْرَفِصاً
يبحث فى قنينة الحبر عن الدواءْ
يُودِعُ فى بردية سرَّ انتحار الشعراءِ
وذبولَ الوردة الحمراءْ
مُحَدقاً بعتمةِ الأرض
وبالضوء الذى ينزف فى الفرا غْ
يكتشف الموتَ وسرَّ الحب
فى قطرة حبرٍ
لطخت قميصَهُ
تسكنه الكآبةْ
يغتصب العالم بالكتابه
يكتشف النقيض فى النقيضْ
يموت فى كامل عنفوانه
بمرض العصر
وبالكابوس

٢

أُصيبَ بالكآبةْ
ومرض الكتابةْ
والأرقِ المزمنِ والإحساس بالموتِ
وبالإحباط والتعاسةْ
وعندما اشتّد عليه المرضُ اللعينُ
فاضتْ روحُهُ
تُوِّجَ بالقداسه

جــــابر عصفـــــور

« مفهوم النص »
والاعتزال المعاصر

قليلة هى الكتب التى تعد إضافة موجبة إلى تيار متاصل فى مجالها المعرفى . واقل منها الكتب التى تنطوى ـــ فضلاً عن الإضافة الموجبة ـــ على قطيعة معرفية ، تفصل بين مرحلة واخرى ، وتمايز نفسها عن الاتجاهات النقلية الاتباعية السائدة ، فتفصم علاقاتها بهذه الاتجاهات ، فى الوقت الذى تستانف مسيرة الاجتهاد فى مجالها المعرفى الخاص ، واصلة بين طموحها وإنجازها من ناحية وتيار الاجتهاد السابق بطموحه وإنجازاته الموجبة من ناحية ثانية ، وذلك على نحو يحقق إضافة كمية وكيفية فى مسار المعرفة .

وكتـاب نصر حامـد أبو زيـد عن « مفهـوم النص ـــ دراسة فى علوم القرآن » كتاب من هذه الكتب القليلة ، وهو إضافة كمية وكيفية ، فى الحقل المعرفى لمجاله ، وهو علوم القرآن . ويزيد من اهمية هذا الكتاب انه يأتى فى مرحلة يغلب فيها طابع الاتّباع على الثقافة العربية (المصرية) المعاصرة ، حيث يسيطر مناخ يعادى الاجتهاد الخلّاق فى الفكر ، ويعارض النظر العقلانى الحر فى المجالات المعرفية المتـعـددة . ويتسلط نمط ثقـافى يشيـع التسطيـح والاستسهال ، ويرفع رايات التخدير والتزييف ، ويعلى من منطق الاستهلاك على منطق الإنتاج ، ومن جمود النقل على حيوية العقل ، ومن روح التقليد على روح الابتداع ، ومن خنوع الإذعان على توثب التمرد ، ومن قناعة التصديق على تلهب الشك والتساؤل ، ومن لغة الصوت الواحد على لغة الأصوات المتعددة . ويكشف الطابع القمعى لهذا النمط الثقافى عن وظيفته التى تجعل منه أداة إيديولوجية تنتج وعيا زائفاً بالواقع ، وتشيع صورة وهمية عنه ، لكى تخايل هذه الصورة مستهلكى الثقافة ، بما يضمن بقاءهم تحت سطوة المؤسسات المعادية لأحلام هؤلاء المستهلكين .

وبقدر ما يعتمد هذا النمط الثقافى السائد على مأثورات التقليد والاتباع والنقل التى تمثل الجانب الثابت ، السالب ، من تراثنا ، فإنه يعادى روح العقل والابتداع والاجتهاد التى ينطوى عليها الجانب المتحول ، الموجب ، من هذا التراث ، وذلك فى عملية تخييلية ترادف الايديولوجية من حيث منطلقاتها التى تصل التقليد بسلامة العقيدة،والاتباع بالأمن فى الدارين ، والنقل بالمعرفة التى لاتهدد صاحبها بنار الشك أو لهيب السؤال . وتتصاعد المخايلة الايديولوجية لهذا النمط الثقافى . وتتأكد ، حين تكتسى قناع الدين ، وذلك بالمعنى الذى يدعم به هذا القناع المصالح الاجتماعية الاقتصادية السياسية التى يخايل النمط بسلامتها ، ويبررها ، ويعمل على ترسيخها ، منتجا نموذجا من « إسلام تأويلى » ، يلازم العملية الإيديولوجية التى كشف عنها القدماء بقولهم : « الملك بالدين يبقى ، والدين بالملك يقوى » .

وكتاب نصر حامد أبو زيد نقيض لهذا النمط الثقافى السائد بأقنعته الدينية التى تحولت إلى أقنعة للإرهاب والقمع فى غير حالة . فالكتاب ينتمى إلى نمط ثقافى مضاد ، هو ما أسميه نمط العقل الإسلامى « المحدث » الذى يهدف إلى التنوير وليس الإظلام ، والذى يرتبط بأحلام العدل الاجتماعى للأغلبية المظلومة وليس التبرير الإيديولوجى لمصالح الأقلية الظالمة . هذا النمط الإسلامى من العقل المحدث يستبدل بمنطق التقليد الاجتهاد ، وبالنقل العقل ، وبالاتباع الابتداع ، وذلك فى صيغة تجعل منه نمطا هامشياً ، فى سياق الثقافة العربية المعاصرة التى يسودها العقل التقليدى النقلى . ولكن هذا النمط المحدث يظل نمطاً فاعلاً بإنجازاته التى تكشف عن المخايلات الإيديولوجية للنمط الثقافى السائد من ناحية ، والتى تعد بأفق جديد من العقلانية التى تسهم فى نقل الوعى من مستوى الضرورة إلى الحرية من ناحية ثانية ، وتؤسس بداية جديدة فى مجالاتها المعرفية من ناحية ثالثة

ويزيد من أهمية هذا الكتاب ، ويؤكدها ، أنه يتوجه إلى دراسة «علوم القرآن » وما يرتبط بها من مفاهيم التأويل والتفسير ، وما يتصل بهذه المفاهيم من تأسيس علاقة بين النص الدينى والواقع الذى صاحب إنتاجه ، وبينه وأشكال الواقع الذى يصاحب عمليات استقباله . وهذا يعنى أن الكتاب يتجه مباشرة — إلى ذلك المجال الذى يستند إليه الفعل التخييلى لإيديولوجيا النمط الثقافى السائد فى إنتاجه أقنعة دينية ، تغطى الوجه الحقيقى لمصالحه الاقتصادية السياسية التى تنطوى على الاستغلال .

ومنذ الصفحات الأولى ، يطرح خطاب « مفهوم النص » وعياً متميزاً ، يصل همومه المعرفية المنهجية — فى دائرة علوم القرآن — بهموم أوسع « هى هموم الثقافة والوطن بشكل عام » ، من منطلق أن الأسئلة والافتراضات والأطروحات التى يطرحها الباحث ، فى أى دراسة ، ليست سوى استجابة نوعية لهموم المواطن والوطن بأكثر من معنى . هذا الوعى المتميز هو الذى يؤكد — فى صفحات الكتاب اللاحقة — التحدى الحضارى والاجتماعى والثقافى الذى يواجهه أمتنا اليوم ، ويصوغ هذا التحدى صياغة فكرية تؤكد أن قضيتنا لم تعد حماية تراثنا من الضياع وثقافتنا من التشتت ، فالأولوية — فى المرحلة التى نعيشها — هى حماية وجودنا نفسه ، بعد أن أصبح التحالف بين العدو الخارجى والقوى الرجعية المسيطرة فى الداخل حقيقة بارزة ، وبعد أن أفلح العدو أوكاد فى اختراق الصفوف فى محاولة نهائية لإعادة تشكيل وعينا بما يضمن تبعيتنا الكاملة . وإذ تكشف هذه الصياغة عن الدور الذى يقوم به الخطاب الدينى التقليدى لخدمة هذا الهدف ، حين يفسر الدين لصالح القوى المسيطرة المتحالفة مع أعداء الوطن والدين ، فإن هذه الصياغة تقوم بتعرية المواجهة الزائفة التى تضع « الدين » فى مقابل « العلم » ، و « الخاصة »

فى مقابل « العامة » ، لتؤكد معنى التخلف لا التقدم والاستغلال لا العدل . وفى الوقت نفسه ، تقوم هذه الصياغة بتعرية هؤلاء الذين كتبوا عن الإسلام « دين الاشتراكية » و « العدالة الاجتماعية » ثم عادوا ليؤكدوا — فى عصر الانفتاح — أن الله جعل بعضنا فوق بعض درجات ليتخذ بعضنا بعضا سخريا ، وذلك بعد أن أخذوا يعملون فى خدمة أكثر الأنظمة العربية رجعية وتحالفا مع أعداء الإسلام والمسلمين ، دون أن يجدوا غضاضة فى الأخذ من أموالهم التى يعلمون انها أموال المسلمين الذين تستغلهم هذه الحكومات وتقهرهم باسم الدين .

إن هذه الصياغة الفكرية هى المنطلق المعاصر الذى يحدد لكتاب « مفهوم النص » توجهه الدينى المحدث وحركته المنهجية العقلانية . وإذا كان هذا المنطلق يتجه بالكتاب صوب « وعينا الحقيقى » ليزيح عنه حجب « الوعى الزائف » ، من حيث هو مرادف للإيديولوجيا فإن الكتاب يصل توجهه الدينى وحركته المنهجية بما يصل الحرية بالعدل ، فى شبكة من العلاقات المتداخلة للفعل الاجتماعى السياسى المعرفى . وإذ يجعل هذا المنطلق الفكرى من خطاب « مفهوم النص » خطاباً مناقضاً لخطاب « السلفية » فى الحاضر ، فإنه يسقط الموقف نفسه على خطابها فى الماضى ، حين يضع المعنى السالب للسلفية داخل شبكة العلاقات التى تتكون منها « اتجاهات الفكر الرجعى فى تيار الثقافة العربية الإسلامية » تلك التى كانت محصلة لوعى « الطبقات التى استندت إلى تأييد المغامرين العسكريين » ، « التى استعادت تسلطيتها من بنية وعى « العسكر » بكل ما يلازم هذه البنية من رفض للحوار وحركة دائمة من الأعلى إلى الأدنى .

بعبارة أخرى ، إن هذا المنطلق يتحول إلى إطار مرجعى لما ينبغى أن يصل الحاضر بالماضى ، من الزاوية التى تربط الفكر الاجتماعى المعرفى المعاصر الذى ينطقه « مفهوم النص » بالمشابهات التراثية التى تتجاوب معه ، وتفصله عن النقائض التراثية التى تدعم نقائضه فى الحاضر ومن هنا ، تتأكد قيمة المعتزلة فرسان « العقل » ودعاة « العدل والتوحيد » الذين قرنوا العدل بحرية الإرادة وفى مقابل ذلك ، تتأكد القيمة السالبة التى تهبط بفرق « الأشاعرة » الذين كانوا مبررين لأقانيم النقل والتقليد والاتباع ودعاة لها فى التراث .

وإذا كان انحياز خطاب « مفهوم النص » إلى « المعتزلة » فى مقابل « الأشاعرة » إعلاء للعقل على النقل ، وللإبداع على الاتباع فى مجال المعرفة الدينية ، فإن هذا الانحياز يتجاوز المعرفة الدينية إلى مجال الفعل الاجتماعى السياسى من ناحية ، وعلاقات المعرفة العلمية وأدوات انتاجها من ناحية ثانية ، وذلك على نحو تعمل معه بنية العقل الاعتزالى وآلياته بوصفها نسقا تحتيا ، مضمرا ، يسند المنطلق الفكرى المعاصر الذى يقوم عليه « مفهوم النص » ويحركه ، أعنى الحركة التى تحاول أن تتجاوز التناقضات الملازمة للمستويات الاعتقادية والسياسية والمعرفية للواقع الراهن ، فى توسطات عقلية يمكن أن تسهم فى تطوير هذا الواقع .

- ٢ -

هذه التوسطات العقلية التى تكشف عنها مؤشرات عديدة فى « مفهوم النص » ، ومحاجته ، تصل المعرفة الدينية بمكونات الوعى الاجتماعى ، وتجعل من الوعى الاجتماعى إطارا مرجعيا لنوع من « العقلانية » التى تؤسس شروط إنتاج المعرفة وأدواتها . هذه العقلانية — بدورها — صورة جديدة ، معاصرة ، من العقلانية الاعتزالية التى تبدأ من « التحسين والتقبيح العقليين » ، حيث يبحث العقل الانسانى عن خصائص محايثة متأصلة فى الظواهر ، تجعلها قابلة للوصف بالقبح أو الحسن ، على أساس من علل عقلية ، ذاتية ، لا تقارن هذه الظواهر وتعدو سببا للحكم عليها . وتلازم هذه العقلانية مبادىء معرفية أخرى متأصلة فى الاعتزال . أول هذه المبادىء يسقط معنى العدل على القدرة البشرية فى اكتساب المعرفة ، والتمكن من أدواتها ، ويصل ذلك بالممارسة الحرة للعقل فى الوصول إلى الحقيقة . وليس هناك معرفة محجوبة عن الإنسان ، من منظور هذا المبدأ ، فالعقل الإنسانى الذى هو أعدل الأشياء توزعا بين الناس لأنه حجة الله على خلقه ، قادر على أن يصل بذاته ، دون عون أو وصاية ، إلى الحقيقة التى هى مبذولة لمن يجتهد ، ولن يكون له نصيب حسب اجتهاده ، لأنه مكلف بذلك . وثانى هذه المبادىء يؤكد أن المعرفة نسبية ، لأنها معرفة إنسانية من ناحية ، ولأنها مشروطة بأدوات إنتاج يمكن تطويرها من ناحية ثانية . وهذا مبدأ ينطوى على معنى التقدم الذى يضيف به اللاحق على السابق . وثالث هذه المبادىء يبدأ من نسبية المعرفة ومن الرغبة فى تطويرها باستخدام الشك الذى يتمكن معه العقل الإنسانى من اكتشاف ثغرات أو نواقص قابلة للتتميم والإكمال فى حقل المعرفة الإنسانية .

ولا شك أن التواصل مع الاعتزال يكشف عن إمكان التوفيق العقلى بين نقائض متعددة ، بتأكيد ما يمكن أن يقوم بين جوانبها من تجاوب فى علاقات للمجاورة ، أو توسطات تعلى من المتجاوب فى الهدف دون المختلف فى الاصل المعرفى . بهذا المعنى ، لم يجد المعتزلة — قديما — تناقضا بين نزعتهم العقلانية ومنطلقاتهم الدينية ، فكان المتكلم المعتزلى هو الذى يحسن من كلام الدين تصديقا وزن الذى يحسنه من كلام الفلسفة تأملاً ، حسب ما أشار الجاحظ فى سياق كان يهدف إلى تحقيق الدلالة التى ينطقها عنوان كتاب « فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال » . هذا المعنى نفسه هو الذى يحدد منطلق النظر إلى التراث الدينى فى « مفهوم النص » ، وذلك بما لا يفصل بين « الحكمة » و « الشريعة » ، أو بين « النص القرآنى » و « علوم الحكمة » المعاصرة بكل لوازمها ، فالدارس المعاصر فى « مفهوم النص » أشبه بالمعتزلى فى جمعه بين ما يحسنه من كلام الدين تصديقا وما يحسنه من علوم عصره أو حكمته تأملا ، بل إن هذا الدارس معتزلى معاصر بالحقيقة لا المجاز ، فأول طريقه هو أن يصل بالتوسط « الكلامى » — بين الحكمة والشريعة — إلى نهايته الطبيعية ، ويقيم بناء عقلانيا لفهم النص لا يتناقض مع « الوعى العلمى » أو يجافيه ، وعماده —

فى ذلك ــ مبدأ التحسين والتقبيح العقليين وما يلازمه أو يلزم عنه ، وغايته هى تحقيق معانى العدل التى لا تنفصل عن مدلولات التوحيد ، وهاجسه المؤرق هـو الإسهام فى تأسيس معرفـة عقلية بـالنص ، تفضى إلى تأكيـد الأمر بالمعروف الذى ينطوى عـلى معانى العـدل ، والنهى عن المنكر الذى ينطوى على معانى الظلم .

من هذا المنظور ، فإن « مفهوم النص » لا يبـدأ من البداية التى بدأ منها فؤاد زكـريا ــ مثـلاً ــ فى كتابـه « الصحوة الإسلامية فى ميزان العقـل » ، حين أكـدّ أن تعدد التفسيرات القـرآنية ، وتنـاقض الاتجاهـات التى تستخلص منها ، والتى يزعم كل منها أنه هو الذى يعبر عن روح النص الأصلى ، كل هذا كفيل بـإقناعنـا بعدم جدوى هذه المحاولات ، وأنهاً فى حقيقتها مجادلات يمكن أن تستمر إلى مالانهاية ، دون أن تحسم أمرا واحدا ، ففى كل يوم تثبت الأحداث أن البحث عن « النواة الصلبة » لإسلام واحد ، أو لنص واحـد ، يلزم الجميـع ويفرض نفســه عليهم ، هــو بحث عقيم . إن كتـاب « مفهـوم النص » ــ عـلى العكس ــ يؤمن بوجـود هذه « النـواة الصلبة » فى النص القرآنى ، ويبدأ من تقبلها والتسليم بوجودها ، ولكنه يضع هذه النواة فى علاقـة مع الـواقع الذى تشكل به النص الذى ينطوى عليها ، ونماذج الواقع الذى أسهمت تأويلاته فى تجلياتها النصية المتعددة . وفى الوقت نفسه ، يحاول تأكيد الوصول إلى هذه النواة للنص بنوع من التفسير ، أو التأويل ، الذى يستكمل الشروط الـعلميـة وليس مجـرد إخضـاع النص لـلأهـواء الإيديولوجية .

ولا يبدأ « مفهوم النص » البداية التى بدأ بها أدونيس واختتم « الثابت والمتحول » ، حين نظر إلى الدين بوصفه ظاهرة أنثروبولوجية ، أى ظـاهرة إنسـانية ، بشـرية ، بمـعنى أن أدونيس لـم يكـن يقصـد ــ فى « الثـابـت والمتحول » ــ إلى « الدين عندالله » فى جوهره الظاهر فى مبادئه الغيبية ، أو « الدين كما أراده الله وكما يريد أن يكون » بل الدين كما عاشه الإنسان وفهمه وطبّقه . إن « مفهوم النص » يبدأ بداية مغايرة ، ولكن دون أن تكون مناقضة بالكلية ، فالكتاب يجمع بين طرفى الثنائية الدلالية للدين ويصل بينهما ، أى بين الدلالة الدينية التى يشير مدلولها إلى « الدين كما أراده الله » فى نصه « المصدّق » ، والدلالة الأنثروبولوجية التى يشير مدلولها إلى نص الدين كما فهمته مجموعات من المسلمين فى دائرة علوم القرآن .

هذا الوصل هو الذى جعل « مفهوم النص » لا يخالف المقولة نفسها التى ينطوى عليها كتاب الثابت والمتحول ، والتى نطقتها صراحة مقدمة الأب بولس نويا للكتـاب ، أعنى المقولة التى تذهب إلى « أن الدين يكيّف الحضارة كما أنه يتكيف بحسب الحضارة التى تحمله » ، و« وكما أن الدين يحاول أن يغير الإنسان فإن الإنسان بدوره يغير الدين » . إن هذه المقولة نفسها تتكرر فى مفتتح « مفهوم النص » وتصبـح أطروحتـه الأساسيـة . ولكن تستبدل الثقافة بالحضارة ، ويوضع الإنسان فى الواقع ، فيصبح النص فى حقيقته وجوهره منتجا ثقافيا ، بمعنى أنه تشكل فى الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاما ، وأن تشكله بالواقع يوازى تشكيله له ، فى علاقة متعاقبة ، تشكـل بها النص حسب الـواقـع أولا ، ثم عـاد النص ليقوم ــ بعد تأويله ــ بتشكيل الواقع ثانيا . وإذا كان مفهوم تشكّل النص بالواقع ، والإلحاح على « الواقع » ، يعنى النظرة التاريخيـة إلى أسباب النـزول ، فإن هـذا المفهوم ينفى الإيمان بوجود ميتا فيزيقى سابق للنص ، أو الـوجود الأزلى الكتـابى السـابق فى اللـوح المحفـوظ ، ويستبـدل به إيمـانا اعتـزاليا ، لا يختلف جـذريـا عن ما قصد إليـه المعتزلـة عندمـا أكدوا خلق القـرآن حتى لايثبتوا قديمين من ناحية ، وحتى يصلوا النص بالعالم الإنسانى المحدث أو المخلوق من ناحية ثانية .

ويصل التوسط العقلى فى « مفهوم النص » بين الاعتقاد والمنهج ، وذلك فى الدائرة التى يشير إليها الكتاب عندما يحدثنا بأنه « لا تعارض بين تطبيق المنهج اللغوى — منهج تحليل النصوص — على القرآن وبين الإيمان بمصدره « الإلهى » [ص ٣١] . ففى هذه الدائرة ، تهدف حركة العقل ، اعتقاديا ، إلى إقامة الاتصال بين الحكمة والشريعة ، وإقامة اتصال مواز ، معرفيا ، بين الأسس المتدابرة للمناهج التى يمكن أن تعين — فى مجموعها — على قراءة النص ، على نحو يصل بين القديم الاعتزالى والجديد الحديث والمعاصر ، فى شبكة من علاقات المجاورة التى تعمل فى خدمة النص بمعاينة الخاصة والعامة .

هذا التوسط يضع كتاب « مفهوم النص » فى موضع محدد ، ضمن المشروعات المعاصرة لقراءة التراث ، من حيث الآلية العقلية والأدوات المعرفية التى ينبنى بها الكتاب ، فهو لا يسعى إلى الكشف عن « إبستيمات » فوكوية الأصل فى بنية الفكر أو العقل العربى ، على نحو ما نجد فى كتابات محمد عابد الجابرى . ولا ينفى الكتاب الصفة الدينية عن التراث كما فعل فهمى جدعان ، فى « نظرية التراث » ، حين أكدّ أنه لا مدخل للأمور الالهية فى دائرة التراث . ولا يحاول الكتاب أن يصوغ منهجاً ثوريا « يقتضى أن يكون قائما على قاعدة فكرية تعبر عن إيديولوجية ثورية » ، بالمعنى الذى حدّده حسين مروة فى « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية » فمفهوم النص يرى أن الدخول فى دائرة الإيديولوجية يعادل الخروج من دائرة العلم . ولا يصل الكتاب إلى أن يصف « القرآن » بأنه « خطاب لبنية أسطورية » على نحو ما نجد عند محمد أركون فى « الفكر العربى » أو فى « تاريخية الفكر العربى الاسلامى » . إن « مفهوم النص » يبدأ وينتهى بما يجعله فى موضع معرفى أقرب إلى موضع مشروع القراءة الذى قدمه حسن حنفى ، سواء فى كتابه اللافت « من العقيدة إلى الثورة » بمجلداته الخمسة أو فى الموجز الأصولى الذى سبقه بعنوان « التراث والتجديد » ، إن المشروع المضمن فى « مفهوم النص » لا يختلف عن مشروع حسن حنفى جذريا . ومن المهم أن تكشف دراسة أخرى مفصلة عن علاقات التناص الموجبة والسالبة بين المشروعين . ولكن يبقى لمشروع « مفهوم النص » الإلحاح على استبدال التأويلات الموضوعية بالتأويلات الذاتية ، وإقامة التوسطات المعرفية نفسها على أسس عقلانية أكثر منطقية ، وذلك فى بناء صورى متسق يجعل من كتاب نصر أبو زيد أكثر انضباطا من كتابات أستاذه الذى يدين له « مفهوم النص » دينا لابد من تأكيده .

وإذا كان الانضباط العقلانى هو المسؤول — فى جانب منه — عن الاستقبال الحماسى ، اللافت ، لكتاب « مفهوم النص » ، فإن الجانب الآخر يرجع إلى التوسط الاعتزالى ، البارع ، الذى يجتذب — بطرائقه فى رفع التناقض — قطاعات متعددة من الإخوة الأعداء ، فى جبهة واحدة مستنيرة ، هى فى أمس الحاجة إلى خطاب إسلامى عقلانى « محدث » ، يواجه بمحاجته الاعتزالية الحاسمة وبنيته الفكرية المتقدمة — طوفان الخطاب الدينى الرسمى الذى يصوغ إيديولوجيا الاتباع والتبعية ويشيعها فى آن .

وفى مواجهة هذه الإيديولوجيا التى تفصل النص عن الواقع ، وتنادى بتطبيق نص مطلق على واقع مطلق ، يؤكد خطاب « مفهوم النص » علاقة سببية بين النص الدينى والواقع ، ويجعل من هذه العلاقة أصلا معرفيا حاسما ، تتأسس به آلية عقلانية فى تفسير الظواهر ، ومنها النص القرآنى نفسه ، وذلك على نحو يتضمن مناقلة بين موضوعى العلة والمعلول ، أو السبب والنتيجة ، فى مركّب شارح ، يفصل بين مرحلتين لتاريخ النص : مرحلة كان النص فيها معلولا لواقعه ، واستجابة لشروطه الخاصة ، ومرحلة ثانية تحول فيها النص ـ بعد تأويله أو تأويلاته ـ إلى علة أو سبب لمعلولات ملازمة لأشكال الواقع المتغير .

وإذ يتحدد البعد المنهجى لكتاب « مفهوم النص » ، إجرائيا ، فى إطار الحركة العقلانية لهذا المركّب الشارح ، فإن هذا البعد يجعل الكتاب معاديا للتوجيه الإيديولوجى للتراث بكل أشكاله فالتوجيه الإيديولوجى قفز على النص ، وإلغاء لعلاقات السبب والنتيجة التى تصله بواقعه وأسباب نزوله . يضاف إلى ذلك أنه يحوّل النص إلى بوق لايُسمع منه سوى أصوات الموجِّهين وليس صوت النص ، ومن ثم فإنه يحول دون الوصول إلى وعى علمى (أو عقلانى) بالنص أو واقعه على السواء . ولا يختلف وضع الخطاب الدينى ـ فى هذا المجال ـ عن وضع الخطابات الأخرى التى تتحول تأويلاتها إلى توجيهات إيديولوجية ، مهما كانت الغاية من هذه التوجيهات . فالتوجيه يظل ايديولوجيا (وعيا زائفا) حتى لو استخدمته قوى التغيير أو التقدم أو الثورة فى نضالها ضد الفساد الاجتماعى والفكرى . والمنتصر ـ عادة ـ فى معركة « التوجيه الايديولوجى » هو نمط الثقافة الجامد ، المسيطر ، لاستناده إلى تاريخ طويل من سطوة الفكر الاتباعى فى التراث نفسه .

- ٣ -

هذا الوعى « العقلى » الذى يصوغ خطابا مناقضا للتوجيهات الايديولوجية للمقلدين والمجددين يحدّد علاقة « مفهوم النص » بأشباهه ونقائضه ، فى سياق الثقافة المعاصرة . وبالمثل ، فإنه يحدد علاقته بتقاليد الاجتهاد العقلانى الحديث ، تلك التى تصل الشيخ محمد عبده فى الأزهر بالشيخ امين الخولى فى الجامعة بشكرى عياد واسطة العقد ما بين امين الخولى (الشيخ الحديث) ونصر حامد ابو زيد (الافندى المحدث) الذى ثقف التفلسف على يدى حسن حنفى الذى جمع فى أعطافه بين عباءة حسن البنا ومعطف جان جيتون .

والمؤكد أن دراسات أمين الخولى على وجه الخصوص هى إحدى المقدمات المنطقية الاساسية لمنهج « مفهوم النص » الذى لابد من وصله بأصوله التى يشير إليها على سبيل التضمن أو اللزوم . لقد عالج امين الخولى أنواع التفسير القرآنى السائدة ، فى أوائل الاربعينيات ، وذلك فى دراسته التأصيلية التى عنوانها « التفسير : معالم حياته ، منهجه اليوم » (والتى كتبت ـ أصلا ـ لدائرة المعارف الاسلامية حين لم يفِ الأصل بالمراد) . ويتوقف الخولى ـ فى هذه الدراسة ـ عند مادعا إليه الإمام محمد عبده ، فى تفسيره لسورة الفاتحة ، حين ذهب إلى أن التفسير الذى يجب على الناس التوجه إليه على أنه فرض كفاية هو فهم الكتاب من حيث هو دين يرشد الناس إلى مافيه سعادتهم فى الدارين ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الهدف الأول للمفسِّر هو فهم مراد القائل من القول ، وحكمة التشريع فى العقائد والأخلاق والأحكام ، على الوجه الذى يجذب الأرواح ، ويسوقها إلى العمل ، ليتحقق فى التفسير وصف القرآن لنفسه بأنه « هدى ورحمة » .

هذا المقصد الذى يتحدث عنه الشيخ محمد عبده فرض كفاية حقا ، فيما يرى الخولى ، ولكنه ليس المقصد الأول من التفسير ، فإن قبله مقصدا أسبق وغرضا أبعد ،

تتشعب عنه الأغراض المختلفة وتقوم عليه المقاصد المتعددة . هذا المقصد الأسبق هو النظر فى القرآن « من حيث هو كتاب العربية الأكبر وأثرها الأدبى الأعظم » ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الدراسة الأدبية للقرآن هى ما يجب أن يقوم به الدارسون أولا ، وفاء بحق هذا الكتاب ، وتحقيقا لما وصف به لغته ، فالقرآن كتاب الفن العربى الأقدس . والدرس الأدبى له فى ذلك المستوى الفنى ، هو ما يعتده الخولى مقصدا أولا ، يجب أن يسبق كل مقصد . ويحق بعد ذلك لكل صاحب مقصد أن يعمد إلى ذلك الكتاب ، ويأخذ منه ما يشاء ، ويرجع إليه فيما أحب من تشريع ، أو اعتقاد ، أو أخلاق ، أو إصلاح اجتماعى ، أو غير ذلك . ولكن لن يتحقق شيء من هذه المقاصد على وجهه إلا حين يعتمد على تلك الدراسة الأدبية لكتاب العربية الأوحد ، دراسة صحيحة ، كاملة ، مفهمة له . هذه الدراسة الأدبية هى ما يسميه الخولى « تفسيرا » .

ويترتب على هذه النتيجة التى انتهى إليها الخولى أن التفسير الأدبى الذى دعا إليه ينبغى — فيما يقول — أن يتناول القرآن موضوعا موضوعا ، لا قطعة قطعة (وهذا ما فعلته تلميذته وزوجه عائشة عبد الرحمن فيما بعد) . وفى الوقت نفسه ، ينبغى أن ينبنى المنهج على صنفين من الدراسة ، كما هى الخطة المتبعة فى درس النص الأدبى :

١ — دراسة ما حول القرآن (أو ما حول النص) .

٢ — دراسة القرآن (أو دراسة النص) .

والدراسة الأولى هى التى تبدأ من « علوم القرآن » بالمعنى الذى حدّده القدماء ، وتنتهى بالاجتهادات المعاصرة لما أطلق عليه المستشرقون الألمان « تاريخ القرآن » . وأشهر كتبهم فى ذلك كتاب نولدكه بالعنوان نفسه ، ومن الواضح أن هذه الدراسة الأولى دراسة تمهيدية لقراءة النص القرآنى نفسه ، أو تفسيره ، بالمعنى الذى يجعل الدراسة الثانية مترتبة عليها ومرتبطة بها ارتباط النتيجة المنطقية بمقدماتها ، ففهم تاريخ النص وأسباب نزوله هو الشرط الأول لفهمه وتفسيره . وهذا هو ما أدركه القدماء أنفسهم عندما جعلوا « علوم القرآن » مقدمة للتفسير ، على نحو ما نجد فى أهم ماوصلنا من كتب هذه العلوم وأكثر موسوعية ، وهى كتاب الإمام بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشى « البرهان فى علوم القرآن » ، وهو أهم كتب الشافعية فى القرن الثامن للهجرة ، وكتاب الإمام جلال الدين السيوطى « الاتقان فى علوم القرآن » وهو أهم كتب الشافعية فى القرن التاسع للهجرة ، والذى يصفه السيوطى نفسه بأنه « مقدمة للتفسير الكبير » الذى شرع فيه وأطلق عليه « مجمع البحرين ومطلع البدرين الجامع لتحرير الرواية وتقرير الدراية » .

وما يلفت الانتباه — فى هذا المجال — أن المنهج الأدبى الذى دعا إليه الخولى لم يتح له الوقت لتقديم دراسة — أو دراسات — تطبيقية له على النص القرآنى (فيما أعلم) . لقد أصّل المكونات البلاغية للمنهج بالعودة إلى أصولها الاعتزالية التى لم تفصل التفسير عن البلاغة قط ، وبدأ من الجاحظ أول المعتزلة الذين كتبوا عن « البيان والتبيين » و « البلاغة والإعجاز » و « سحر البيان » ، ووصل ذلك بما تعلمه من « الأسلوبيات » التى أتيح له

الاطلاع على قواعدها في إيطاليا ، لكي يقدّم تأصيله اللافت عن « فن القول » . وإذا كان العمر لم يسعفه لكي يطبّق منهجه على النص القرآني فإن تلميذه شكرى عياد نهض بأول هذا العبء ـــ تحت إشرافه ـــ وقدّم أطروحته الأولى بعنوان « من وصف القرآن الكريم ـــ يوم الدين والحساب » ، مستخدما المنهج الأدبي نفسه ، بعد أن وضعه في سياق الدراسات الأسلوبية الحديثة التى كان ريتشاردز يمهد لازدهارها ـــ في انجلترا ـــ بكتابه « فلسفة البلاغة » .

ومهما يكن من أمر فإن تأصيل الخولى للمنهج الأدبى للتفسير من ناحية ، وتحديده صنفى دراسته من ناحية ثانية ، ومزجه بين التراث البلاغى (وأهمه الاعتزالى) القديم والأسلوبيات الحديثة من ناحية ثالثة ، هى النقطة التى ينطلق منها كتاب نصر ابو زيد « مفهوم النص » فى إلحاحه المتكرر على أن الدراسة الأدبية هى البداية التى لابد منها لتحقيق « وعى علمى » بالنص . وإذا كان الكتاب ينطلق من هذه النقطة فإنه يضيف إليها تبريرا يتصل بطبيعة النص اللغوية ، من حيث هو رسالة ، تمثل علاقة اتصال بين مرسل ومستقبل من خلال نظام لغوى . ويتابع الكتاب ـــ فى الوقت نفسه ـــ الثنائية التى تمايز بين ما حول النص (ما قبل التفسير) والتفسير ذاته ، فالكتاب نفسه دراسة لبعض معطيات « علوم القرآن » ، أو بعبارة معاصرة ـــ مقدمة فى الأصول التى ينبنى عليها التفسير . يضاف إلى ذلك أن الكتاب ، إجرائيا ، يسير على نهج الخولى الذى يلخصه شعاره « إن بداية التجديد هى قتل القديم فهماً » .

وهذا هو السبب فى أن الكتاب يأخذ مادته الأساسية من أهم ما وصلنا عن القدماء فى الموضوع ، وهما كتابا « البرهان » و« الإتقان » ؟ ويقتل هذه المادة فهما بالمعنى الأصولى العقلانى ، الاعتزالى ؛ ويعيد بناءها فى متوسطات تصل القديم بالحديث ، بهدف تأكيد الأطروحة الأساسية التى ينبنى عليهاالكتاب كله ، وهى جدل النص الدينى مع الواقع . وتلك أطروحة تحولت ، اجرائيا ، إلى عمليات متتابعة ، شكلّت الأبواب الثلاثة التى يتكون منها الكتاب بفصوله المتعددة ويكشف الباب الأول عن هذا الجدل من خلال دراسة مفهوم « الوحى » الذى وصف به النص نفسه ، وعلاقة هذا الوحى بالمتلقى الأول للنص ، فى سياق حدّد مفاهيم « المكى والمدنى » و« الناسخ والمنسوخ » بالمعنى الذى لا يفارق « أسباب النزول » . ويهتم الباب الثانى من الكتاب بآليات النص التى تتمثل فى « الإعجاز » و « المناسبة بين الآيات والسور » و « الغموض والوضوح » و « التفسير والتأويل » ، وهى قضايا الباب وعناوين فصوله على السواء . ويأتى الباب الثالث مركزا على الدور الذى لعبه قطب شافعى أشعرى ، هو الغزالى ، فى التحول المفهومى الذى أكدّ الاتباع وثبت النقل وحقق الإيديولوجيا السائدة .

— ٤ —

هذه الخطة التى ينبنى عليها « مفهوم النص » كما تصل صاحبه ، منهجيا ، بأمين الخولى فإنها تميزه بما يتميز به الخلف الذى يضيف إلى السلف ، الإضافة التى تحقق تقدما فى المجال المعرفى الذى ينتمى إليه الطرفان ، وذلك فى منحى لاتختلف دلالته عن ما قصد إليه السيوطى عندما أشار ـــ فى خطبة كتابه « الاتقان » ـــ إلى أن العلوم بحر لايدرك مداه النهائى ، وأنه يفتح لعالم بعد آخر من الأبواب مالم يتطرق إليه المتقدمون .

من هذا المنظور ، فإن الأصول المعرفية للتفسير الأدبى للقرآن ، على النحو الذى حدّده أمين الخولى ، تكتمل بوضعها فى إطار نموذج منهجى ثلاثى الأبعاد : ترتبط زاويته الأولى بعلم اللغة المعاصر بإنجازاته التى تصل بين البنيوية والأسلوبية والسميوطيقا . وترتبط زاويته الثانية

بنظرية القراءة المعاصرة فى علاقاتها التى تصل ــ فى مجال الهرمنيوطيقا ــ ما بين تفسير النص الأدبى والنص الدينى والنص الثقافى بوجه عام ، فى شبكة علائقية من المفاهيم التى تربط بين القارىء والمقروء فى فعل القراءة ، من حيث هو حدث متعدد العلاقات والمستويات . أما الزاوية الثالثة والأخيرة فترتبط بمجموعة من المفاهيم السوسيولجية التى تضفى بعدا اجتماعيا ، وظيفيا . على الجوانب الإجرائية للزاويتين السابقتين للمنهج ، بالمعنى الذى يصل النصّ بالواقع ، ويؤكد الجدل بينهما ، ويشد المنهج كله ــ فى توظيفه ــ إلى موقف اجتماعى للباحث من أشكال الصراع الدائر فى عصره .

وإذا كانت الزاوية الأولى تصل « مفهوم النص » بعلوم اللغة ، فإنها تفعل ذلك من منظور أن البحث عن « النص » ليس فى حقيقته سوى بحث عن ماهية القرآن بوصفه نصا « لغويا » . وذلك فهم يجعل النص « حدثا » منبنيا ، يقوم على عناصر ستة ، تتجاوب بينها علاقاته ، وتصل بين « المرسل » و « المستقبل » على أساس من « شفرة » و « سياق » ، فى هذا الحدث الذى ينطوى على « رسالة » ، لا سبيل إلى انتقالها من المرسل إلى المستقبل إلا بواسطة « اتصال» .

هذا النموذج المفهومى المأخوذ عن اللغويات البنوية ، تحديدا رومان ياكوبسون ، يتحول فى التطبيق إلى عمليات إجرائية ، يغدو معها النص القرآنى « رسالة » لغوية ، هى « وحى » يهبط من المرسل الذى لاسبيل إلى أن يكون موضوعا للدرس ، ولكن يمكن التركيز على « الرسالة » ذاتها من حيث مبناها اللغوى ، ومن حيث علاقتها بواقع هو « سياق » لهذه الرسالة ، ومن حيث علاقتها ــ داخل هذا الواقع ــ بمن يتلقاها ، ابتداء من « المستقبل الأول للنص » وهو « الرسول » صلعم ، وانتهاء بالأبعاد العلائقية التى تتجاوب بها هذه النواحى لتحدد شروط تكوّن الشفرة . وإذا كان ذلك كله يحدد آليات تشكّل النص ، فى إرساله ، من منظور المستويات التى تصل « أسباب النزول » بتعارضات المكى / المدنى ، والناسخ / المنسوخ ، فإنه يحدد ــ بالمثل ــ آليات تشكيل النص ، فى استقباله ، من منظور المستويات التى تسقط « الوحى » على « الإعجاز » ، وتصل ما بينهما والمناسبة بين الآيات والسور ، والغموض / الوضوح ، والعام / الخاص . وبذلك يكتمل المدخل اللغوى الذى يسهم فى فهم المبادىء الأصولية (المعرفية) التى يقوم عليها المنهج بنيويا .

وإذا كانت الزاوية الثانية ترتبط بنظرية القراءة المعاصرة فإن هذه النظرية ــ بدورها ــ تصل النصوص الدينية بالنصوص الأدبية فى الدائرة الهرمنيوطيقية العامة ، على النحو الذى يكشف ــ مثلا ــ عن بعد جديد من أبعاد الدلالة القرآنية المتوّلدة ما بين عموم اللفظ وخصوص السبب . وتتصل هذه الدلالة بتفاعل النظم الدلالية الثانوية داخل النظام العام للنص ، حيث تتجاوز مجموعات من الدوال إطار الوقائع الجزئية المولدة لدلولاتها ، فى مقابل مجموعات مغايرة تنغلق على هذه الوقائع دون أن تتجاوزها ، مشكّلة بذلك ثنائية متقابلة ، توازى ثنائية الخاص / العام ، والثابت / المتغير ، فى النصوص الإبداعية .

وإذا كانت هذه الثنائية ترتبط بالنص ، من حيث هو شفرة ، أو رسالة متعددة المستويات ، فإن هذه الشفرة أو الرسالة تكشف عن الدور الذى يقوم به القارىء ، أو المفسر ، من حيث ما يكتشفه من علاقات ، تنقل الدلالة من دائرة الخصوص إلى دائرة العموم .

وتلك قدرة تمتد من ثنائية الدلالة إلى كيفية بنائها ، فى ترابطها العلائقى الذى ينطوى على « المناسبة » بين الآيات والسور . هذه المناسبة قد تكون عامة أو خاصة ، وقد تكون عقلية أو حسية أو خيالية ، أو غير ذلك من أشكال العلاقات التى حددها القدماء ، والتى تحدد ــ

بدورها ـــ احتمالات ممكنة ، على المفسر أن يحاول اكتشافها وتحديدها فى كل جزء من أجزاء النص . والمؤكد أن اكتشاف علاقات الآيات والسور ليس معناه اكتشاف علاقات مستقرة ، كائنة فى النص بمعزل عن القارىء أو المفسر ، وإنما معناه تأسيس علاقة بين عقل المفسِّر (المستقبل) من ناحية ، وشفرات النص ومكونات رسالته من ناحية ثانية . وإذا كانت هذه العلاقة متغيرة بتغير المستقبل والسياق الذى يندرج فيه،فإن « المعنى » أو « الدلالة » الناتجة عن هذه العلاقة دلالة متغيرة ، لا تقف عند حدود الوقائع الأولى التى تشير إليها الآيات ، بل يمكن أن تمتد وتكون قابلة للتعبير عن ، أو الإشارة إلى ، وقائع شبيهة ، فى سياقات الاستقبال التى تختلف فيما بينها ، مثلما تختلف فى مجموعها عن سياقات الإرسال . وإذ يصل هذا الفهم بين دلالة النص والأفق العقلى الثقافى لعصر الجيل الأول من المسلمين فإنه يؤكد فاعلية المستقبلين الذين يعيشون فى أفق عقلى مغاير .

ولكن ما المعيار الذى يحدد سلامة التفسير ، والذى يمايز على المستوى القيمى بين أفق لاحق وأفق آخر تال له ؟ إن المعيار مزدوج ، فى هذا المجال . يرتد ـــ فى جانب منه ـــ إلى الأسلوبيات المعاصرة ، حيث مفهوم القارىء الممتاز ، المأخوذ عن ريفاتير على وجه الخصوص . ويرتد ـــ فى جانبه الآخر ـــ إلى الهرمنيوطيقا الفينومينولوجية ونظريات الاستقبال عند ياوس وآيزر وأمثالهما ، حيث مفهوم الأفق الثقافى العقلى لاستقبال النص . إن القارىء الممتاز هو القارىء الذى لا يتوقف عند المستوى السطحى ، بل يمضى إلى مستوى دلالى أعمق ، ما ظل متمكنا من القوانين التى تساعده فى تحليل النص تحليلا لغويا ، إلى أن يصل إلى قرارة العمق ، حيث المستوى الذى يتكشف عن اجتهاد العلماء (القراء الممتازون) وهو الذى يغلب عليه إطلاق التأويل » ، أو صرف اللفظ إلى مايؤول إليه . وبقدر ما يدرك هذا القارىء الممتاز انطلاقه من أفق ثقافى يفرض نفسه عليه فإنه يتجاوز مزالق هذا الأفق بالاستغراق شبه التام فى النص ، وذلك فى حال من « الاتحاد » بينه والنص ، بما يصل الهرمنيوطيقا الفينومينولوجية ببعض المقولات التراثية التى أوضحها الزركشى عندما أشار إلى ضرورة إزالة كل أنواع الحجب عن قلب المفسر ليصبح هذا القلب متوحدا ، منكشفا ، فى حضرة النص . هذا الاستغراق ـــ وسوف أعود إليه فى الفقرة اللاحقة ـــ هو الشرط الأول للوصول إلى « الموضوعية الثقافية » التى تتحقق بتحرى القارىء استخدام كل طرائق التحليل وأدواته لاكتشاف دلالة النص ، « كما تتحقق من خلال استغراق المؤول فى أعماق النص استغراقا يسبر أغواره »

هذه الموضوعية الثقافية » ـــ مهما كانت نظرتنا إليها ـــ لا تعنى أحادية الدلالة بحال من الأحوال ، ولا تعنى ثباتها المطلق ، بل تعنى إمكان تعدد الدلالة بتعدد أفق القراءة ، ومن ثم اتصاف التفسير ، أو التأويل ، بالنسبية المرهونة بالزمان والمكان لا الموضوعية المطلقة . والمسافة جد قريبة بين الأفق الثقافى للقراءة بهذا المعنى،والوظيفة الاجتماعية التى تصل التفسير بصراع المصالح الاجتماعية الاقتصادية فى عصر المفسِّر ، هذا الصراع الذى يفرض نفسه بأكثر من وسيلة ، مباشرة أو غير مباشرة ، واعية أو غير واعية ، فى بعد متميز ، يكشف عن الزاوية الأخيرة من النموذج المنهجى التى تتصل بسوسيولوجيا التأويل .

وتتكشف نسبية الموضوعية الثقافية ـــ من هذه الزاوية الأخيرة ـــ عن العلة التى تجعل من اختلاف « التأويل » نتيجة للشقاق والتعدد الإيديولوجى وليس سببا له . ولكن إذا كانت الموضوعية تتحقق بتحرى القارىء استخدام كل طرائق التحليل وأدواته لاكتشاف دلالات النص ، من خلال استغراقه به ، فإن حرية القارىء فى اكتشاف جوانب من النص لم تكتشف قبل ذلك

مكفولة له ، مباحة ، ما ظلت هذه الحرية متجاوبة مع أفق مصالح الأمة . إن الخلاف فى التفسير أو التأويل يظل أمرا يقع داخل منطقة الاجتهاد ، ولكن ما يقيم التراتب القيمى فى هذه المنطقة هو الوظيفة الاجتماعية للتأويل . وإذا كان الفقهاء القدماء وضعوا أمام أعينهم مبدأ « رعاية مصالح الأمة » فإن على القارىء الحديث أن يفهم هذا المبدأ فهما اجتماعيا ، فإذا كانت مصالح الأمة تعنى مصالح الأغلبية لا مصالح الأقلية ، فإن اجتهاد القارىء الذى يراعى هذه المصالح هو الجدير بالقبول ، فى مقابل الاجتهاد الذى تسقط عنه القيمة ، والجدير بالرفض فى حالة تعارضه مع هذه المصالح ، والذى لابد أن يكون معارضا لمقاصد الوحى وأهداف الشريعة التى لاتعرف سوى العدل .

وتلك نتيجة تؤدى إلى إعادة النظر فى مفهوم « الإجماع » ، ففى عصرنا الذى يخضع فيه الفكر الدينى لأهواء الحكام فى غير حالة ، ويرعى مصالح الطبقات المستغلة المسيطرة فى كثير من الأحوال ، يتعين إعادة النظر فى معنى « الإجماع » وفصله عن « أهل الحل والعقد » الذين يتحولون إلى أدوات إيديولوجية للدولة ، أو برامج مقررة فى أجهزة الإعلام ، ليحققوا مصالح الطبقات المسيطرة . إن الاجماع الذى يجب أن يعتدّ به فى قراءة النصوص الدينية هو الذى يجب أن يستند إلى مناخ ديمقراطى شعبى حقيقى ، ويكون معياره مدى تعبيره عن الأغلبية التى تتطابق مصالحها و « مصالح الأمة » بمعانيها الاجتماعية والسياسية التى تقرن العدل بالحرية.

هذا البعد الاجتماعى السياسى للمنهج هو الذى يجعل « مفهوم النص » يتعامل مع « أسباب النزول » بوصفها السياق الاجتماعى للآيات القرآنية . وهو البعد الذى يكشف عن ما تحت القناع الايديولوجى لكراهية التأويل فى الفكر الدينى الرسمى ، وذلك من خلال المخايلة التى يصادر بها هذا الفكر كل الاتجاهات المعارضة له ، دينيا ، ويضعها فى سلة « الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة » . وتلك مصادرة تتجاوب مع الخطاب السياسى المباشر ، الموازى ، الذى يصم كل تحركات المعارضة أو الاحتجاج على قرارات السلطة التنفيذية بأنها تحركات تستهدف إثارة الفتنة . وهذا البعد نفسه — مرة ثالثة — هو الذى يكشف المخايلة الايديولوجية التى تكمن وراء نظرة أهل السنة إلى التاريخ بوصفه حركة منحدرة نحو الأسوأ ، تخييلا بعصر ذهبى مطلق ، هو صورة مؤولة لأحلام فقهاء السلطان وليس فقهاء الأمة .

ويقدر ما يكشف هذا البعد الاجتماعى للمنهج ، فى زاويته الثالثة ، عن موقف مؤلف « مفهوم النص » ، فإنه يؤكد هذا الموقف عندما يصل ثنائية العامة / الخاصة بأصلها الطبقى ، ويكشف عن مخايلتها التى تنطوى على التهوين من قدرة الإنسان وطاقته على اكتشاف قوانين الطبيعة والواقع ، وذلك لكى تظل هذه القدرة رهينة إرادة عليا ، هى إرادة الخاصة الذين يتوصلون إلى المعرفة حدسا ، أو تميزا ، أو ميراثا . وذلك تأويل لا يختلف عن التلويح بجنة الآخرة للمحرومين من جنة الدنيا ، أو تحويل النص القرآنى إلى سر مغلق يحتاج إلى جهد خارق ، يتجاوز العقل الإنسانى ، كى تنفتح مغالقه ويكشف عن كنوزه للموعودين بها .

هذا البعد الاجتماعى — فى النهاية — هو الذى يوكل إلى الأشاعرة الدور الإيديولوجى الذى ثبّت توظيف آليات التأويل فى خدمة الطبقات المستغلة . ولكن الغزالى — بوجه خاص — هو الذى وصل بهذا الفكر (الأشعرى) إلى أفقه المغلق ، فكان نموذجا للفقيه الذى يعمل فى خدمة السلطان ، ونموذجا للمتفلسف (المعادى للفلسفة) الذى يرسم صورة لعالم أدناه العمال المسخرون فى خدمة الملوك لإقامة ملك الدنيا ، ووسطه « أهل الدنيا » المسخرون لخدمة « أهل الآخرة » ، ويظل هؤلاء جميعا الملوك الذين هم المدلول الذى ينطقه التوظيف الطبقى لتأويل الآية »...

نحن قسمنا بينهم معيشتهم فى الحياة الدنيا ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضا سخريا ..» (الزخرف/٣٢) .

ومن هذا المنظور ، يختتم كتاب « مفهوم النص » بتبرير مالقيه فكر الغزالى من شيوع فى الأجيال التالية . ويرجع ذلك إلى ثنائية هذا الفكر الذى يقدم للعامة وسيلة الخلاص بسلوك طريق الآخرة ، ويقدم للطبقات المسيطرة إيديولوجيا الفكر الأشعرى الذى يمكنهم من السيطرة على الحياة الدنيا . وتلك ثنائية كانت — ولا تزال — تتجاوب والواقع الاجتماعى السياسى للعالم الإسلامى الذى أضاف الاستعمار إلى إيديولوجيا استغلاله وبنى عليها .

وينهى الكتاب خطابه بما ابتدأ به من إدانة ما أسماه « التفسير الرجعى للإسلام » أو « الاتجاهات الرجعية المسيطرة » فى مجالات الفكر الدينى ، بكشف القناع عن المسكوت عنه فى خطابها . ويوازى ذلك ، تأكيد ضرورة « الوعى العلمى بالتراث » من حيث هو قرين « الموضوعية الثقافية » ، بوصفها الشرط الملازم لإنتاج قراءة للنص ، تحقق مصالح الأمة وأحلامها المشروعة العادلة .

– ٥ –

لا شك أن ما حققه كتاب « مفهوم النص » من إنجاز على مستوى كشف الايديولوجيا التأويلية ، وتأسيس العلم العقلانى المواجه لها ، فى مجال علوم القرآن ، أمر يجعل من الكتاب حدثا ثقافيا يستحق كل تقدير واحتفاء . ولكن التقدير كالاحتفاء لايغدو فعلا عقلانيا مكتملا إلا بمساءلة الكتاب مساءلة نقدية فيما حققه وما أشار إليه وماحام حوله ومالم يحققه على السواء . وأول ما يستوجب المساءلة فى هذا المجال هو العنوان الأساسى للكتاب نفسه ، أعنى « مفهوم النص » ، فالكتاب لايقدم مفهوما للنص إلا على سبيل التضمن أو اللزوم ، أو على مستوى الغياب وليس الحضور ، إذا استخدمنا الرطان البنيوى الذى يحوم حوله المدخل اللغوى للكتاب . أعنى أن ما ينطوى عليه الكتاب أو يشير إليه من إطار مرجعى ، يحدد معنى للنص أو مفهوما له ، يتم استنتاجه برد علاقات النص الحاضرة فى الكتاب على موازياتها الغائبة عنه ، أو متابعة بعض إشارات الكتاب أو تعليقاته إلى ما يترتب عليها أو ما تترتب عليه ، ضمنا أو لزوما وليس صراحة ، إذ ليس لدينا شىء ملموس ، مباشر ، نشير إليه على أنه « مفهوم النص » فى مجمل الكتاب ، لا من منظور الفكر المخالف للكتاب بكل أشكاله ، ولا من منظور الكتاب بكل أبوابه .

وأحسب أن تقديم « مفهوم » للنص لم يكن غاية الكتاب الأولى ، فالكتاب يظل — فى المحل الأول ، وعلى سبيل التغليب — قراءة جديدة للمادة التى يحتوى عليها كتابا الإتقان للسيوطى والبرهان للزركشى فى علوم القرآن ، وذلك بقصد أن يثبت الكتاب أطروحته المركزية ، من خلال وضع المادة القديمة لعلوم القرآن تحت عدسات القراءة المعاصرة . هذه الأطروحة التى تقوم على إثبات الكيفية التى وقعت بها المناقلة السببية بين القرآن والواقع ، اقتضت دراسة معنى الوحى وعلاقته بالمرسل الأول الذى تلقّاه وخصائص المدنى والمكى وأسباب النزول والناسخ

والمنسوخ ... الخ ، أى ما يقع فى منطقة ما قبل النص ، أو ما يمكن تسميته دراسة أدوات فهم القرآن ، أو علوم الأداة التى تعين على فهم النص وليس تقديم مفهوم للنص ، بالمعنى النظرى الذى يشير إليه مصطلح « المفهوم » . بعبارة أخرى . إن الدراسة داخلة فى آليات القراءة التطبيقية وليس أصول القراءة النظرية ، على نحو لا يجعل من الكتاب دراسة موضوعها « مفهوم » النص بل كيفية « فهم » طائفة من أهل السلف للنص ، من خلال مجموعة من الأدوات التى أصلوها واستخدموها فى آن . وفرق بين أن تكون « أدوات الفهم » موضوعا للدرس وأن يكون « المفهوم » نفسه هو الموضوع .

هذا الفرق يلفتنا إلى مجموعة من الأسئلة التى لايملك القارىء للكتاب سوى أن يطرحها على نفسه ، أثناء القراءة وبعدها على السواء . وأول هذه الأسئلة يرتبط بما يطرحه الكتاب على قارئه ، فى التمهيد الخاص بالخطاب الدينى والمنهج العلمى ، حين يسأل — فى جدية وإخلاص — ما الإسلام ؟ والسؤال ، هنا ، ملتبس ، لا يشير إلى « الإسلام » من حيث هو « نص أول » إلهى — إذا استخدمنا مصطلح محمد أركون وأدونيس — أو الإسلام من حيث هو « نصوص ثوان » بشرية ، يتم إنتاجها من النص الأول . هذا الالتباس ليس هناك ما يحسمه على نحو صارم فى الكتاب ، فأداة التعريف التى تسبق « الإسلام » تظل حائمة فى سياق من المناقلة المتداخلة بين النص الأول والنصوص الثوانى .

هذا السؤال نفسه يجعلنا نطرح سؤالا آخر حول دلالة « النص » فى عنوان الكتاب ومتنه ، فليس هناك ما يصل دال « النص » بمدلول محدد ، على نحو يحق لنا أن نتساءل معه : هل يشير دال النص إلى القرآن ؟ أم أن دائرته أوسع ، تشمل القرآن والحديث ؟ أم انها تتسع أكثر فأكثر لتشمل تأويل كليهما فى نسق كامل يغدو مرادفا للنص ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإلى أى نص نشير : « السنى » أم « الاعتزالى » أم « الشيعى » أم « الخارجى » أم غير ذلك من نصوص ؟

قد يساعد فى الإجابة عن السؤال الأخير — دون أن يحسمها — أن نلاحظ أن الكتاب دراسة لمعطيات يحتوى عليها كتابان فى علوم القرآن ، لشافعيين من أهل السنة ، هما الزركشى والسيوطى ، وذلك أمر جعل الكتاب متجها إلى أهل السنة بالدرجة الأولى ، ومن منطلق وعى يتجه إلى الفكر المهيمن ليقوم بنقده وكشف أقنعته الايديولوجية . هذه الملاحظة تفسر قلة التصورات غير السنية لعلوم القرآن ، وتفسر تحوّل الكتاب إلى تعقيب على أهل السنة فى غير حالة . ولكن الملاحظة نفسها تولد أسئلة أخرى : عن « أهل السنة » الذين يتحولون إلى كتلة صماء أحادية الصفة ؛ وعن الجدل الذى لم يتوقف بين نسق الفكر المهيمن والأنساق الهامشية التى لم تكف عن مواجهته ؛ وعن تحولات الزمان وعلاقات المكان التى تفاعل معها النسق السنى ، فتحوّل من الأحادية إلى التعددية . مؤكد أننا — فى هذا المجال — أمام ثنائية أشبه بثنائية الثابت والمتحول . هذه الثنائية تنطوى عليها الأنساق السنية ،

وتنطوى عليها — فى الوقت نفسه — علاقة الأنساق السنية بغيرها من الأنساق الأخرى (الاعتزالية ، الشيعية ، الخارجية .. الخ) . وما كنا ننتظره من الكتاب هو أن يكشف لنا عن الجدل الذى تقوم عليه هذه الثنائية . فى داخل النسق السنى لعلوم القرآن ، وفى علاقة هذا النسق بغيره ، وكيف تحوّلت صفة هذا الجدل من « الجدلية » إلى « تصادمية » أدّت إلى القمع الذى تغلب به الثابت على المتحول داخل النسق نفسه ، وخارجه على السواء ، وقضى على كل محاولة عقلانية للاجتهاد أو الابتداع .

قد نقول إن كتاب « مفهوم النص » يستخدم « الجدل » فى مجال آخر ، هو مجال الأطروحة الأساسية عن « جدل النص والواقع » . ولكن هذا الاستخدام يثير السؤال عن الكيفية التى تتناول « الجدل » تناولا مجانيا ، زخرفيا فى هذا المجال ، فما نراه — فى الكتاب من علاقة بين النص والواقع لا يدخل فى باب الجدل (الديالكتيك) بل يدخل فى باب مناقلة السبب والنتيجة . أو العلة والمعلول . أعنى أن كون القرآن تشكلّ بواقعه أولا ، ثم عاد ليسهم — مؤولا — فى تشكيل الواقع ، لا يدخل فى باب « الجدل » من حيث هو هو إلا على سبيل المسامحة والمجاز . وهل حقا وجد « جدل » بين النص والواقع أم « استجابة » من النص إلى الواقع ؟ وهل وجد حقا « جدل » بين النص والواقع فى حالة عودة النص لتشكيل الثقافة ، أم وجد « تأويل » للنص كى يفرض المؤول — بسطوة النص المؤوَّل — معنى بعينه على الواقع ؟ إن الجدل حركة تتجاوز طرفيها المتناقضين (النص / الواقع ؟) فى مركب ثالث ، وهو تحول من تعريف إلى آخر ، فيما ذهب إليه هيجل . ونحن لسنا إزاء مركب ثالث فى حالة علاقة النص بالواقع ، أو حتى انتقال من تعريف إلى آخر بل إزاء مناقلة العلة والمعلول ، على مستوى « الاستجابة » فى النزول غير البشرى ، أو على مستوى « التأويل » فى الاستخدام البشرى .

وإذا أضفنا إلى ذلك أن الكتاب ينحاز انحيازا واضحا إلى المعتزلة ، فى تعليقه على أهل السنة ، ويضع المعتزلة فى بنية تراتب تكشف عن « رجعية » النسق السنى ، فإن هذا الانحياز نفسه يولّد سؤالا آخر عن المعتزلة الذين يتجلون خارج الزمان والمكان فى الكتاب ، وبعيداً عن أفلاك « الواقع » التى يسعى الكتاب إلى أن يشدنا إليها فى كل الأحوال . هل يرجع الأمر فى ذلك إلى أن مؤلف الكتاب له دراسة قيمة ، سابقة ، عن المعتزلة ، بعنوان « الاتجاه العقلى فى التفسير»فآثر أن يترك الاعتزال مجملا ، على سبيل الإحالة إلى نص سابق مسكوت عنه ؟ ولكن إذا تركنا نقد طوائف المعتزلة ـ فى واقعها المتعدد ـ لأهل السنة ، فماذا عن الطوائف المعارضة ، المغايرة ، الهامشية ، بل عن هؤلاء الذين كانوا ينطلقون من خارج دائرة التسليم بالنص الأول نفسه ؟

أحسب أن هذا السؤال الأخير يكشف عن طبيعة النظرة المركزية التى ينطوى عليها الكتاب ، أعنى أن الآليات العقلية التى ينبنى بها الكتاب تقوم على منطق مضمن مؤداه أن كل شىء لابد أن يكون له مركز ، واحد ، كأنه العلة الأولى ، المطلقة ، التى تحجب وجود ماعداها ، بل التى لاوجود لأى علة سواها ، والتى لاتنقسم على نفسها أو تتصارع فى ذاتها ، أو مع غيرها الذى لابد أن يكون له حضور مهما كان حجمه الحقيقى أو المؤوّل . هذا المنطق من التفكير يجعل من الحضور السنى فى الكتاب حضورا ميتافيزيقيا ، يخل بمبرر استخدام مصطلح « الجدل » الذى ينسرب فى الكتاب نغمة متكررة الرجع ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الطرف الثانى الذى يتجادل معه الفكر السنى ، أو يتصارع ، أو يتقابل ، غائبا ، ساقطا فى نفس الهوة الإيديولوجية التى أسقطه فيها الفكر السنى نفسه . وأكاد أقول إن نقد النسق السنى يتحول ـ لاشعوريا ـ إلى مرآة ينعكس عليها هذا النسق فلا يرى هو ، ولانرى معه ، سوى مجتلاه ، مع أن مواجهته الحقيقية ينبغى أن تكون بتحويل نقيضه الهامشى إلى ما يشبه الدرع الذى واجه به برسيوس حضور الميدوزا .

وما دمت أتحدث عن المواجهة ودرعها فيجب أن نذكر ما يطلق عليه الكتاب « الوعى العلمى » . إن الكتاب يذكر لنا صراحة : « إن البحث عن مفهوم للنص ... بحث عن البعد الذى يمكن أن يساعدنا فى الاقتراب من صياغة الوعى العلمى بهذا التراث » (ص ١٢) . ويكرر الكتاب : « إن الدراسة الأدبية ـ ومحورها مفهوم النص ـ هى الكفيلة بتحقيق وعى علمى » (ص ١٣) . وهنا ، لايملك القارىء سوى أن يسأل : أليس هذا قلبا للأمور ووضعا للعربة أمام الحصان ؟ إن « الوعى العلمى » هو المنظومة التحتية ، الأساس المعرفى ، الذى ننطلق منه لنقترب من مفهوم النص . وبالقدر نفسه ، فإن الوعى العلمى هو الكفيل بتحقيق الدراسة الأدبية وليس العكس .

ولا أريد أن أتوقف عند « الوعى العلمى » طويلا ، فهو صياغة اعتزالية معاصرة ، كما أشرت من قبل ، تنطلق من مناقلة قانون العلية أو السببية بلوازمه المنطقية ، ودمج هذا القانون فى سياق عقلانى يصل معانى العدل بالتوحيد من منظور اجتماعى ، لايكف عن الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فى سياقاتهما العصرية . ولكن مايلفت النظر ، حقا ، هو علاقة هذا الوعى العلمى بالإيديولوجيا . إنه يظل نقيضا لها طوال صفحات الكتاب ، تماما كما يناقض الوعى الصحيح الوعى الزائف . ولكن هذا التناقض الحاسم يهتز ، حين يحدد الكتاب معيار « الموضوعية العلمية » ، أو « الموضوعية الثقافية » ، فى التفسير أو التأويل ، فيؤكد نسبيتها وذلك أمر مقبول . غير أنه يجر هذه النسبية إلى منطقة إنشائية ، غائمة ، مراوغة ، عندما يتحدث عن « استغراق » القارىء فى النص ، دون أن يوضح المستويات المعقدة لعلاقة الذات بالموضوع فى هذا الاستغراق ، وسياقات التناص التى تتدرج فيها كل من الذات والموضوع على السواء ، وذلك بالمعنى الذى يحوّل تداخل الآفاق فى « الاستغراق » إلى لغة علمية وليست إيديولوجية ؛ أو يدرك الوحدة بين الذات والموضوع ، ومن ثم موقف الباحث من بحثه ، حيث الذات هى بعض الموضوع ، والموضوع هو بعض الذات ، فى مركب الوحدة الكلية بين الذات والموضوع فى مستوياتها الجدلية المعقدة التى لابد من تحديدها . بعبارة أخرى ، أليس الفكر السنى (الموضوع) هو جزء من مكونات لاوعى الباحث (الذات) بحكم المربى والتعليم والنسق الثقافى المهيمن الذى لايفارق لاوعى الباحث حتى فى حالة نقده له ؟ وإذا تركنا الباحث إلى القارىء وعلاقته بالموضوع المقروء ، فما الذى يترسب من القراءات السابقة فى قراءته للمقروء نفسه ؟ وما المناطق المتداخلة بينه وهذا المقروء ذاته ؟ وهل

يستطيع هذا القارىء أن يقرأ خارج الأفق الثقافى الذى يعيشه ؟ وإلى أى مدى يمكن للمقروء أن ينقرىء خارج هذا الأفق الخاص بإنتاجه ؟

إن دلالة « الاستغراق » تنجرف إلى الإيديولوجيا فى غيبة إجابة عن هذا كله ، فيغرق النص ، أو يشحب حضوره ، ولا نرى سوى « القارىء الممتاز » (وقد وجد بعض ناقدى ريفاتير فى هذا المفهوم شبهة نخبوية طبقية غير ديمقراطية) الذى يستند إلى مناخ ديمقراطى شعبى حقيقى فى عصره ، والذى لابد أن يجد فى النص - السابق الوجود - ما يستجيب إلى مصالح الأمة - فى عصرها اللاحق الوجود .

أن كتاب « مفهوم النص » يؤكد فى أحد سياقاته ، أن النص القرآنى هو نص الإسلام ، وهو أمر يترتب عليه أن الهدف الثانى من الكتاب هو محاولة تحديد « مفهوم موضوعى للإسلام » ، مفهوم « يتجاوز الطروح الايديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة فى الواقع العربى الإسلامى » . (ص ٢٢) . ورغم تقدير المرء لهذا الهدف الجميل الذى يحلم به المشروع الكلى الذى ينطوى عليه الكتاب ويشير إلى الرغبة فى تحقيقه مستقبلا ، فإن المرء لايملك سوى التساؤل عن الكيفية التى يمكن أن يتحقق بها هذا الهدف الذى يمثل الكتاب خطوة لتحقيقه . وهل يمكن أن نتوقع حضور « النص القرآنى » بعيدا عن النصوص الثوانى التى أعادت إنتاجه تأويلا وتفسيرا ، ومنعزلا عنها ، فى وعى أى مستقبل معاصر له ؟ وهل يمكن ، حقا ، أن نحدد « المفهوم الموضوعى للإسلام » بعيدا عن علاقات التناص المعقدة ، فى شبكة لايفارق فيها النص تأويلاته ، ولا نقدر معها أن نواجهه من درجة الصفر ؟ إن أى مفهوم موضوعى للإسلام لا يمكن « أن يتجاوز » الطروح الإيديولوجية التى قدمتها القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة من هذا المنظور ، خصوصا حين نضع فى اعتبارنا أن حال وجود النص لاينفصل عن من يستقبله ، وأن القارىء هو بعض وجود النص ومضمر فيه ، لأن هذا القارىء (أو المفسِّر أو المؤوِّل) - فضلا عن أنه بعض وجود النص - يظل معلقا فى نسيج من علاقات التناص التى تصله ، حتما ، بكل الطروح الإيديولوجية السابقة على مواجهته للنص ، والمنسربة فى الحضور الآنى لهذه المواجهة ، لأنها جزء من مكونات لاوعى هذا القارىء - على الاقل - بهذا النص . والمعضلة الحقيقية فى تحقيق « المفهوم الموضوعى للإسلام » تتمثل فى مواجهة ذلك ، تحديدا ، والبدء منه .

وإذا تأملنا هذه المعضلة من منظور « الوعى العلمى » الذى يلح الكتاب على تكراره ، واجهتنا الضدية الحادة التى ينفصل بها « العلم » عن « الإيديولوجيا » ، كما ينفصل الابيض الناصع عن الاسود الساطع . ولكن ماذا إذا لم يتبين الخيط الأبيض من الاسود على هذا النحو ؟ وماذا عن الفارق بين مفهوم « العلم » نفسه فى العلوم الطبيعيه والعلوم الانسانية - الاجتماعية ؟ وماذا عن الوحدة الكلية التى تربط بين ذات الباحث وموضوع بحثه

• •

فى العلوم الإنسانية والاجتماعية فتمايز بين هذه العلوم ، معرفيا ، والعلوم الطبيعية ؟ هل نعقل « الوعى العلمى » بالنسبية ، بالقدر الذى رددنا به « الموضوعية العلمية » إلى « الموضوعية الثقافية المرهونة بالزمان والمكان لا الموضوعية المطلقة » (ص ٢٧١) . ولكن ما مدى « النسبية » فى هذه الموضوعية الأخيرة ؟ وهل تخرج منها الإيديولوجيا أم تدخل فيها بمقدار نسبيتها ؟ وكيف نقوم بمعايرتها والتأكد من علميتها (النسبية) ؟ هل يكفى أن يكون الإطار المرجعى ، هنا ، هو التعبير عن مصلحة الاغلبية التى تمثل مصالح الأمة ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف نسقط البعد الاجتماعى لمصلحة الأمة على البعد المعرفى للوعى الذى يصوغ هذه المصلحة ، دون أن نقع فى الإيديولوجيا ؟ إن الإجابة أعقد من أن يحلها تكرار مصطلح « الوعى العلمى » دون أن يستند إلى « علم » محدد ، بالمعنى الذى تنطوى عليه العلوم الاجتماعية ـ الإنسانية المعاصرة .

وإذا تأملنا ، أخيرا ، كيف ينعكس « الوعى العلمى » ، من زوايته المنطقية ، على بنية أبواب الكتاب ، واجهنا سؤال عن استنفاد الباب الأول للثنائية التى انطوت عليها مناقلة قانون العلِّية ، من منظور تشكل النص بواقعه ثم عودته لتشكيل هذا الواقع . وإذا تركنا معنى الواقع فى تاريخيته إلى الثنائية العلِّية نفسها ، تساءلنا لماذا لم يقتصر الباب الأول على تشكل النص بواقعه ، بحيث يفرغ الباب الثانى للتجليات التاريخية لتشكيل النص (المؤوّل) لأشكال الواقع المتعاقبة ؟ إن التمييز بين الطرفين إجراء منهجى يضع النص القرآنى من ناحية وتجلياته التأويلية من ناحية ثانية فى سياق تاريخى ، واضح ، يحقق معنى « الوعى العلمى » بأكثر من دلالة . وإذا تركنا الباب الأول إلى الثانى الذى يرد آليات النص إلى الإعجاز والمناسبة . بين الآيات والسور ، والغموض والوضوح ، والعام والخاص ، والتفسير والتأويل ، حق لنا أن نسأل عن معنى « الآليات » : أهو الخصائص التى يقوم بها النص ؟ أم التقنيات التى تعين على فهمه ؟ أم هو الاثنتان معا ، فى الدلالة التى تلتبس فيها الخاصية (الغموض / الوضوح ، العام / الخاص) بالتقنية التى تعين على الفهم (التفسير والتأويل) ؟ وما الفارق بين هذه التقنيات أو الخصائص وبين ثنائيات المكى / المدنى ، والناسخ / المنسوخ التى لم تندرج تحت عنوان الآليات ؟

وإذا أسقطنا البنية المتكررة للبابين الأول والثانى من الكتاب على الثالث واجهنا السؤال عن مغايرة البنية فى الباب الثالث الذى هو بناء مخالف كل المخالفة ؟ هل نحن ـ فى هذا الباب ـ إزاء بحث عن الغزالى أضيف إلى الكتاب من خارجه ، دون أن يتشكل ـ عضويا ـ من أطراد بنائه ؟ وأهم من ذلك لماذا انتقلنا من رصد الظاهرة الجماعية التى تعكس واقعا إلى فرد صار نسقه مهيمنا على الفكر الدينى ؟ وعندئذ يأتى السؤال الأخير : أهو نسق الغزالى ، وحده ، أم نسق المؤسسات الأوسع التى انتسب إليها الغزالى فى علاقتها بالتاريخ ؟ ألم يكن الأقرب إلى « الوعى العلمى » أن نترك السؤال : « لماذا هيمن فكر الغزالى على الخطاب المسيطر هيمنة تامة ؟ إلى السؤال : « لماذا تغلب الخطاب الإسلامى التقليدى على سائر أنواع الخطاب الاجتماعى » ؟

إن الأسئلة السابقة ، وغيرها من المضمر أو المسكوت عنه ، تنطلق كلها من منطق الإيمان بأهمية كتاب « مفهوم النص » ، والأمل فى أن يصل المشروع الذى يومىء إليه الكتاب على سبيل التضمن أو اللزوم إلى أقصى درجات تكامله واكتماله ، فهى أسئلة مبعثها أن الإنجاز القيّم الذى حققّه الكتاب يشى بآفاق أكثر وعدا ، فنحن إزاء كتاب يشدنا إعجابنا بما تحقق منه إلى ما يمكن أن يتحقق به .

ادوار الخـــــراط　　عـدلى رزق اللــــه



« أحرقت قلبى أنوار وجودك »

السَمَع والراح
داغِذا الأرواح
والخلى مرتاح
والشجى حيران

النقوش العربية الخطوط وقطع الخيامية الغليظة الحمراء الزرقاء البيضاء جدران القماش فى الميـاتم والأفراح فى المعازى وليالى الأنس ، السرادق تتدلى حواليه حبال المصابيح المدورة من حبّات زجاجية لامعة ملونة وبذيئة يضربها هواء الليل ولاتنطفىء ، عقود مرتخية على بطنٍ غامض الانتساب ، تغرقه بضوءٍ جارح الكربات ، موج جافّ نافذ الوقع .

وهذا العازف ، محنيا على عوده الدافىء المستكين على حِجْره بضعةً حميمةً منه ، منبع النشوة ، وأداتها ، ومصبّها معاً .

لا شكّ تجاوز الستّين ، بكثير .

شعره رمادىّ أسود أملح ، ناعمٌ وحىّ ، عيناه ضيقتان مدفونتان فى نورهما الداخلىّ المتّقد ، وجفناه ثقيلان هل يحميان نارهما الخاصة ؟

سحرنى وجهه المغضن بتجاعيد رقيقة ، مشقوقة دون أن تنفذ للعظم ، وجه جميل ومنطو على دخيلتـه انطواءً نهائياً ، شفتاه حادتان ، فى صرامة الموسيقى التى أصبحت هى نفسها جسمَه النحيل .

لمحت ظهره القائم المشدود فى السموكنج الأسود ، والبابيون تتدلى عقدته الحريرية الواسعة مرتخية على قميص ناصع البياض .

أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟

مؤدٍّ كامل . فَنِيَ فى الموسيقى الجسدُ المصفى من لُوثاته إلا واحدة .

أيحمل فى حناياه فناناً مؤءُوداً بلا بعثٍ أبداً ؟

منطوٍ على أكاديميته التى لَقِنها حتى أصبحت فطرة ، من أيام معهد الموسيقى العربية ؟ كأنها طوق نجاةٍ لا يغوص ، لكنه تجاوزها ، أصبحت موسيقاه إلهاما يومياً وليلياً حلماً يجرى مجرى دم الحياة نفسه .

سألتُ فى سرّى : بم كان يحلم أن يفعل ، طوال هذه السنين ؟ وماذا فعل بها ؟

فيم كانت حياته ؟ وفيم انقضت ؟ وهل انقضتْ أحلامه ــ لا شك كانت هناك ــ أم هى ماثلة لاتمضى ؟

لا أراه ، لا أستطيع أن أراه ، بالجلابية ، فى بيت قديم عالٍ براح ، بزجاج ملوّن مترب عتيق ، وراء جامع السيدة نفيسة ؟ ، هل مازال يأكل على الطبليّة التى رافقته أيام صباه وكفاحه ، أم هجرها الى أودة السُفرة فى شقةٍ ضيقة مودرن ؟ هل له أولاد وأحفاد ، يَوَدّونه أم يصدّون عنه ؟

هل اشتغل مع العوالم ولعب مع التخت العربى فى الأفراح والليالى الملاح ؟ هل طلع من شارع محمد على زمان ؟ أم تخرج حقاً من معهد الموسيقى العربية ؟ أكان يوما يحلم بالشهرة والمجد ؟ أم بالثروة والنساء ؟ أم بالفنّ ، فقط الفنّ ؟

أى بمعرفةٍ حميمة وسؤالٍ لا يعرف حتى أن يصوغ أنّه سؤال ؟

وهل أسقط ذلك كله من دمه ، أم هو مُقَوِّمه ، حتى النهاية ؟

ما الفاجع فى وجهه ؟وفى عمره ؟

لماذا إذن هذا الكمال فى أدائه موسيقاه ؟ هذا الفناء ؟

الحياته غير هذا الفَنَاء معنى ؟

من اللاتى أحبهن ؟ أبقيت معه زوجة ، فى حارة من حوارى باب الخلق ، أو الحسينية ؟ فى شارعٍ خالٍ واسع تظلله أشجار الجميز فى الحلمية ؟ أم تراها ، إن كانت قد رافقته ، بالحُسنى أو ببلاءٍ لايكاد يُطاق ، قد غادرته الى حَفِيرٍ مهجورٍ الآن ، او ينمو على كاهله الصبارّ المسقىّ بطيب الذكرى ؟ فى الإمام ؟ أو الخليفة ؟ أكانت من حبيباته مَنْ رقّص بدنها الغض المشتهى على كل تأوه عوده وسجعه وحنينه ؟ أم كانت منهن من غنّت له ، فى الصهبة والصبا وصَهْلَلة الخمر العتيق ؟ فى دهبيَّه على رقرقة مياه النيل أو فى دمدمتها بموجِ الفيضان الأحمر البهيج الغَضُوب ؟

أم انه لم يعرف من الحب إلا تلمسّه هذا العود الناعم الاستدارة وحسّ أصابعه المرهفة بموسيقى كأنما لا يسمعها غيره ، وكل سعيه اللاعج أن يسمعها معه الآخرون ؟

جنون الحب النهائى . الجنون بالله

جنون لامكافأة له إلا به ، وفيه .

قلت لها : عَرضية الكمال . الأداء الذى لن يتكرر أبداً . مُهدَر بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثيل لها ، ولا يمكن أن يكون . لأن خلود الكمال هنا مستحيل . من يعرف كيف كانت تراجيديات ايسخيلوس وسوفوكليس تُغَنَّى . وحتى اذا عرفنا ـ باستحالةٍ تكنولوجيةٍ أمكنتْ ـ فهى مرة واحدة عند الأوج ، لا تعود ، تبلغ حدّ الأبد ثم تقصر عنه إلى الأبد ، مهما قاربته المرة بعد المرة ، وحتىٰ اذا مسّت هذا الحدّ مرة أخرى مستحيلة فعلى نحو آخر ، ومن ثمّ فهومغاير .

قالت : فى عكوفك على خلود عرضية الكمال هذا تفوح رائحة المومياءات وعَطن المقابر القديمة فَوحَ الدفائن . أما حرية الحياة ، انطلاقها ، عرامتها ، فتعنى ضرورة انقضائها أيضاً . لكنها لا تعوِّض يا أخى ، مادام الكمال قد تحقق ـ ولو مرة واحدة ـ فما الذى نطلبه بعد ؟

قلت : الكمال ـ فى عرضيّته وفى ثبوته ـ الحقّ الوحيد . ومادام زائلاً ومستحيلاً ، فأين الحق ؟

قالت : الكمال المُخلَّد ، المثبت ، المتحجرّ ، نسخة . وليس أصلاً . شَبَح ، لا حقَّ فيه . انعكاس وليس توقداً لابد بطبيعته أن ينطفىء . الحياة ـ كالأداء ـ غير قابلة ، يا حبيبى ، للتحنيط .

قلت : كم تمنيت لو أن اللحظة ـ بكل حيويتها ـ لاتمضى .

انظرى هذا الكمال فى الأداء ـ كمال فِعْل الممثل ،العازف ، المرتل ، كمال فعل العاشق ، كمال الجنون ، مرة واحدةً ثم يبيد ويندثر ، أليس قاتلاً ؟ هو بحده وتعريفه زائلٌ، لذلك قاتل . ساطع كالبرق ، لا يحدث أبداً مرتين . الفنّ ـ عَبْر نزواتِ الأداء ـ مختلف . لمادّة الفنّ ادعاء للخلود ، أو على الأقل ادعا للبقاء أطول قليلاً .

قالت : حتى فى هذا الخلود لمادة الفنّ الأصيلة ـ هل نقول هذا ؟ ـ أو ادعاء البقاء ، حتى هذا لا أعرف منه ـ كل مرة ـ إلاخبرةً عابرة ، غير متكررة ، خبرة هى منىّ أنا اداءٌ أيضاً ، هى فى كل مرة غير متكررة ، ذاهبة أيضاً الى غير رجوع . وماذا فى ذلك ؟ ألم تحدث ؟ فيم يعنينى بقاؤها ، خارجاً عنى ؟

قلت : بل افتقد سارة برنار ، افتقد شيكسبير الممثل لا الشاعر ، افتقد اداءاتٍ جاءت وراحت منذ عهد عاد ، آلاف الآلاف من الأداءات ، قيان الأصفهانى ومغنّوه الذين يغشى عليهم ساعة ثم تفيض أرواحهم أمام جنون الكمال . عازفات الهارب المصريات المنحوتات على الحجر ، صامتات الآن وإلى الأبد ، المترنمات وفى أيديهن ليرا هيرميس والقيثارة العريقة ، أين أداؤهن ؟ أين كماله ؟ وكيف كان ؟ جنود الاوركسترات المجهولون ، قبل الكهرباء والاليكترونات وقبل اديسون ، أليس حراماً أن اداءهم قد مضى وانقضى ، كل مرة ، انقضاء تاما ومبرماً ؟ تراتيل الشمامسة ومزامير الأراخنة ، موتسارت عازفاً وسكوينسات هيرمانوس كونتراكتوس ، ناى بيداس الارجريجومنتى وطرومبيتة هيرودوروس الميجارىّ ، قصائد سلامة حجازى لا أشباحها بخرفشاتها وخنّتها المعدنية وصداها الميكانيكىّ ، منشدو « ابو زيد » الهلالىّ على الربابة ، والمدائح النبوية على الأرغول والسمسميّة ، عبده الحامولى وغَنان الناطقى واسحاق الموصلى وتلميذه زرياب ،وبَذْل الجارية وألمظ المصرية ومَتيم الهاشمية وعلية بنت المهدى وجيْداء سيف الدولة وحبابة وعزة

الميلاء وخليدة المكّية .. أين هنّ وأين هم ؟ أعنى أين أداء ماتغنين به وما عزفوه ؟ وكل العشاق الذين قضوا نحبهم بعد فعلٍ للعشق ، ؟ تتيماً وفقداناً للقلب فى موت العشق

قالت : يا مجنون .

قلت : أما لهذا آلليل من آخِر ؟

ولا للشوق آخر .

طال السُرى ، وشطّت الشقّة ، واستحصد النأى ، فأين المرأى ومتى المَعَاد ؟

أما الرصيفُ والصِنْوُ فقد كانت ساحةُ سيدنا الحسين ساحته ، وكانت فى الخمسينات براحاً وبراء من الديكور الهشّ الذى أوقعوها فيه ، ولما كناً نخرج من الفيشاوى القديم على وشّ الفُجر ، مع آلفريد ونجيب وحمدى وأخيه الأصغر عبد الله وصلاح عندما كان مدرسّاً مازال ، كان الميدان رحبته ، هو ، وملكوته ، تتخايل فيه مصابيح الشارع وقد أخذت تشحب ويصفرّ نورها استشرافاً لإشراقٍ وشيكٍ .

كان يلبس عدة جلاليب أحدها فوق الآخر ومع ذلك فإن عَظْم صدره المضلَّع يظهر من ورائها جميعاً ، يمشى حافياً على الأسفلت ، قدماه سوداوان تقريباً مفلطحتان تقريباً أصابعهما عريضة خشنة الأظافر . ويربط وسطه بحبل غسيل .

أشعث الشعر ، طبعاً ، وجهه طويل وداكن السمرة وضاو . قشف الهيئة ولكنه منير وهادىء السطوع من داخله ، وخُلقّانِه المتهتكة لا تضيره ولاتنال من حُسن ما فى طلعته .

كان صموتاً ، ولكنه فجاة صرخ فى هداة آخر الليل أول الفجر ، ولصيحته صدىً فى الساحة الخاوية :

ـــ مش أنا ، مش أنا ، هُوَّهْ . !

لا يبرىء نفسه من إثم ، بل فخور على نحوما بالانتساب ، بل بالتوحُّد .

ثم انحنى على نفسه ، كأنه يناجيها ـ أو يناجى من يقطن فيهاويملؤها ، بلا حِوّل ولانقلة ، وهمس :

يا حبيبى ، يا بويا . يا بويا ...

ثم صاح من جديد من قلب محروق :

ـــ مش أنا .. هوه .. أنَا .. هوه ..

دعاه باسمه ، وهو غيره ، وهو نفسه .

أَطَارَ طائراً كان يكِنّ فى كِنّ صدرى .

وكلما سمعتُ النداء انشرخ قلبى ، وندّ النداء عنىّ .

انطفأت مصابيح الميدان مرة واحدة ، بصوت طقطقةٍ مكتومة متتالية ، كأنما انكسرت من صرخة وجده ونشوته وشِقْوته معاً . غيمت السماء فوقه ، لم يعد إلا نور شحوب الفجر ـ كأنه جُوّانىّ ـ ينشق عنه حب عظيم .

يا حبيبى .. يا حبيبى .

سمعتها منه بأصوات ونغماتٍ متراوحة من النقيض الى النقيض ، أصوات نداءٍ وتوجُّعٍ واستنجاد وشهوة ، أصوات أمانٍ وتحدٍ ونشوةٍ وامتثال وألم وسعادة مُوجَعة كأنها فى لحظة القذف الأخيرة . من أين جاءت له هذه الموسيقات الشتىٰ ؟ كلها متآلفة مع ذلك يعزفها شوقٌ مُخْمٍ وقَتول .

ليس فيه موعود ، كله حىّ لا مكان فى داخله لدفين ، أُقنومٌ من أقانيم نار متقدة فى مادة الجمرة الواحدة المتماسكة هو والأب وروح الجنون . لم يَعُدْ ثَمّ حجاز بين الإلهام والأداء ، قُدُّوس الحسين الرثُّ الذى يضحكون عليه ويعيّرونه وتعبره النظرات بازدراء ، بل أسوأ ، بلا اهتمام .

جاءت نداءاتِ الفجر وترداداتِ لَغَطه فى الميدان تصطدم بالجدران السامقة وتنزل من المئذنة البيزنطية التى تطعن السحاب طعنة الحبّ الدائمة ، حىّ على الصلاة وباعة الإفطار : لوز ، المدمّس يالوز ، الله أكبر ، أشهد أنّ .. وكانت أعمدة الجامع الرشيقة المتتابعة وصحنه المكسوّ بالسجاد ، عتبته الرخامية البيضاء وقناديله المدلاّة من السقف العالى أَرْوَحَ فى حِسى من نجوم الليل المشتبكة متواترة برسالةٍ تحمل الآن هدهدة المخاوف والهواجس مريحةً وداعيةً الى سلامٍ عزيز .

ثم تتقطعنى صرخات باعة الأخبار وأقاويل الساسة ودعوات التحريض أهرام مصرى الزمان الوفد الوفد والمرأة المكحولة المقموطة الرأس بعصابةٍ سوداء لها ترتر صفيح يبدو خفيف الوزن هفهافاً ، وصدرها ناهض وراء القميص اليمبى الباهت خشن النسيج فى بياض الفجر ، تحت تقويرة فستانها الأسود الذى سفَّ أسفلُه تراب الساحة . تنضح عيناها بشهوية خاصة مكتومة ومفضوحة معا : خد منى واذكُر حبيبك ، مَلْبن والنبى ، مهلبيةً جاءت على مَهَل ذئاب النهار وحملانه معاً عساكر المرور وصبيان مطاعم الفتة والكوارع والكباب باعة السبح والعطور والبخور و « تمسح يابيه » العيال البوهيجية بصناديقهم الملونة وزجاجات البوية والعلب المسطحة الدائرية والقهوجية يرفعون الأبواب ويمسحون النصبة وينزلون الكراسى من على الموائد الرخام والأكشاك السهرانة طول الليل أطفأت أنوارها صحو حياة الميدان يعود اليه أما حضور الجنون فيذوب فى نور اقتحام الصبح .

صرخته الأخيرة سمعتها لآخر مرة :

ـــ إنْتَ ، هُوَّ انْتَ . كُلّه من تحت راسك انْتَ .

قلت : ارتفعت الحشمة عندما تمّت شروط المحبة .

كما ينبغى أن يكون .

مباحٌ ــ بل منشودٌ ــ أن تنتهك فى الغرام .

لا تهتك قلبى حتى التمزق الأخير ، لا تهتكه ، لم يعد فيه خيط على خيط وليست الهتيكة من شيمتك .

لا ، بل لسنا نفعل إلاها

اجفُنى ما شئت . ابعدْ عنى ، اصمت حتى ما أسمع منك صوتاً ، لا تنتقصْ محبتى . انت السبب .

لوعة المُسارَّة ، كأنما لا يريد أن يسمعه أحد الاه .

يقف تحت القُبّة ، السماء الجرداء ليس فيها شيء .
ويهتف : يا حبيبي .
قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص .
وتكسرت كلها .
سقط الزجاج وانطلقت شرارات الكهرباء الحمراء الخاطفة ، بقرقعة خافتة .

وساد ظلام ما قبل الفجر .
قرأت فى « المصرى » أنه عُثر على المدعو متولى ولا يعرف له لقب وقد مات متأثراً بطعنةٍ من آلة حادة ، نافذة إلى القلب . قال الشهود إن القتيل كان من مجاذيب الحسين المعروفين ولم توجد فى حوزته أوراق تدل على شخصيته . واستدل بعض الأهالى على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف فى الأفراح مع فِـرَق العوالم فى شارع محمد على ، ولم تصل التحريات حتى الآن إلى دليل قاطع على هويته .

كان حد السكين مرهفاً وعذباً وهى تغوص فى قلبى . لا ألم ، بل حسّ حاد بارد سرعان ما انجاب ، خطفة برق فى عمق اللحم دفق الدم انبجاسٌ داخلىٌ يغرقنى بسائل ثقيل حارّ ويدى محيطةٌ ، بإحكام ، بالمقبض ، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفئه .

رسائل الشوق التى أكبتها ، لولا البعاد لبلغتهُا فاكِ
هذا القلب الأبلق الفرد تعتوره جُثُومُ الذِكرَ فلا تنال منه أبداً ولا تريم .
الشوق يقتله
مازلت أحس ضغطة شفتيها حوله . أحسها تستطعمه ، بل يسرى فى جسمها كله فيصبحَ ، هُوَ ، هِىَ ، سخونة تنفسها فى الحرز الحريز والنداوة المبلولة الحارة نشوة توحُّد منزَّهٍ عن منفعة اللذة وهو فى ذُرَىً منها متعاقبة ، توحُّدٍ محتوم .
فى الزمن الآخر كنت قد هتفت ، مُجدِّفاً قليلاً ومغاليا قليلاً بلا شك ، دون أن أعى ، فى حُميّا عرام كمال نشوتى :
ـــ الآن لا أريد منك شيئاً . لا منك ولا من ملائكتك ، ولا أخشى منك شيئاً ، لا منك ولا من شياطينك . الآن اكتمل لى كل شيء . ولن تحمل لى الحياةُ شيئاً بعد . لأننى عرفت الوحدة بك . لا ، لم أكن مغالياً فى كثير أو قليل .
هذا بالضبط ما كنت أعنيه .
وكان الزجاج مقفلاً علينا يسُكت أصوات العالم فى الخارج ويغمـر جسمينا بمـوسيقى حسية داخليـة لا توصف .
لم يزد حبى إلا تمادياً
الى أين مضينا ؟
وتفرقت بنا المسالك ؟

قالت : لماذا تصر على أن يكون الجنس إلّهياً ، ميتافيزيقياً على الأقل ؟ الجنس هو الجنس . لا غيره . ممتع صحيح ، وعظيم ، ومرتبط بحب يزيده غنى ، ولا شك فيه ،ولكنه ليس إلا فعل الجنس .

قلت بإيجاز وقطع ، على غيرِ عادتى :

ــ غير صحيح .

كلٌ يجن بالله على طريقته .

صحيحٌ أن كل شىء فيه مسّ الإلّه .

أما هذا فهو الإلّهى ، نفسه ، لا ريب عندى

ونشوات إلّهيّة قليلة أخرى .

أما النور فقد كان مطفأً فى كوبرى السلطان ، أعمدته الحديدية الباذخة رصينة الزخرفة تلتمع فى نـور السماء وحده ، والنيل قد انحسر ، وهبط ، ماؤه رصاصىّ ، رصاصى قاتم وثقيل ، قليل الرقرقة ، مازالت فيه مع ذلك أثارة من الألوهة المهدَرة . هل غاضت دموع رع ؟ هل يظل حابى مصفداً بين جسرين حجريين مستنفد القُوى ،بعيداً عن منابعه ؟ ألم يخلق الألّه القديم كل البشر من قطر دمـوعه ومنهـا كان النيـل يفيض ؟ سيل الـدموع الآن محبوس ومتصاعد وعقيم .

كانت أنوار المصابيح الخلفية للسيارات ، أمامنا والى جانبينا ، حمراء ميكانيكية النور متتالية تـومض بنبضٍ بارد وتتحرك بصمت فى عمق الليل ، النور الأحمر يسقط على وجهها الأسمر المستدير المحايد فى جماله الأسيلِ ، النور الأحمر ننساب وينسال على شعرها الأسود المنسدل .

ــ كيمى كيمى

صرختى جرحى المفتوح .

أما الكوبرى فمازال فى الظلام ، كأنه هو الذى يتحرك بنا لا السياره الفولكس القديمـة الحميمة التى ضاعت ، فكأنما ، هذه القوقعة المغلقة الزجاج علينا ، هى الارض قد ثبتت فى لحظة وتأبدت .

شعر كل شعراء العالم ، الذى لن أقرأه أبداً ، فى الجنون بالله ، أجوهرته الدقيقة الواحدة مغروسةٌ مازالت فى السويداء أم نزعت منى ؟

الدم الأسود الشحيح يتقطر من الثقب الذى تركته ماسة الشعر القاطعة ماسة الحب القاطعة .

افر من وجدى .

إلام المفر ؟

كم ركبت الهوى وشطت بى سكراته .

مازلتَ ــ بعد هذا العمر ــ تضحكنى قليلاً .

لماذا تأخذ هذا ــ كله ــ مأخذ الجدّ ، أكثر قليلاً مما ينبغى ؟

أليس هذا ساذجاً الى حدٍ ما .

لأن هذا كله جدىّ فى النهاية ، جدىّ حقاً ، للغاية ، مهما ضحكتَ منه أو عليه ، ثم إن مجرد سؤالِكَ هذا ،

ماذا يعنى ؟ يعنى أنك فعلا توقن بهذه الجدية كلها .

أم انك تتحفظ عليها ؟

وكأننى أريد أن أخرج من شوارع الظلام ، من تلك الطرق والسكك والحوارى والساحات التى تضيق حولى وما انى أذرعها ليلاً فى نومى وفى اختناقات فَجرى وفُحْشى اتخبط بين حيطان بيوتها ، اطرقها ولا انى أعود اليها ، وأعود ؛ مرة بعد مرة ، لاخلاص منها أبداً .

سئمت الضرب العقيم فى شوارع الحلم والنوم التى اعود إليها ، برغمى . كما أعود الى بيت لى متواشج الدروب متشابك المسالك أعرفها كلها حق المعرفة ودائماً جديدة علىّ غير مطروقة ، اريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟

أعرف أنها وهَمٌ ولكن لا حس عندى الا بوطأة الحقيقة الرازحة فيها وانا فى ضلالى وتيهى ولوعة بحثى عن المخرج جاحدةٌ هذه الشوارع المألوفة كانها الشوارع المفضية إلى بيتى الذى لا اجده ولا اصل اليه واعرف مع ذلك انه هناك شوارع الحلم الخارقة اكثر وجوداً من اى موضع آخر فى اى عالم آخر .

كأننى أريد الشمس . اين هى ؟

كأننى أريد أن أحترق فى صيفها ، فلا يبقىٰ من جسمى ـ هذا المعذّبى ـ شىء .

لأنه مكتوب أن ازهار الجنون الوحشية لا تتفتحٌ إلا فى الحلم .

الهوامش

ـ « دعا باسم ليلى غيرها فكأنما اطار بقلبى طائراً كان فى صدرى » المجنون

ـ « وحبك مايزداد إلا تمادياً » العرجى

ـ « رأيت سحنوناً يتكلم فى المحبة فتكسرت قناديل المسجد كلها » ابن مسروق

محمد ابراهيم أبو سنة

ذاكـــرة الياســـمين

كان يمضى إلى نرجسٍ فى البرارى
... يظلّله بالحنين
وكان يشاكسه بالأغانى ..
... ويلقى عليهِ النجوم التى ..
.. أزهرت فى العيون
كان يهفو إلى فرح طاعن ..
.. فى الأساطير منذ صباه ..
.. الذى يسكن الآن ..
... ذاكرة الياسمين

. . .

كان يلقى هواهُ

.. يفسر أحلامه فى اشتباك اليدين

فى اشتعال الربيع المؤجج ..

.. فى نظرتين

فى التفاف الغصون على زهرها

فى انصهار القلوب على شفتين .

كان يمضى على رسله ..

.. للفضاء الذى يتمدد فى روحه .

يتجمد فى عينه ... دمعتين

خالفته المسافاتُ ... فانشق ..

بين مفارقها ..

غنوةً غنوةً ..

ترتديها الفصول

كان يجلس خلف طفولته ..

... خنجرٌ لا يزول

ووراء رجولته شاعرٌ

حين يهفو يقول

أسلمته الميادين للطرق الضيّقة
أسلمته السهول لأغوارها المحرقة

أسلمته الدروب إلى غيرها
فارقته البرارى بأمطارها
فاجأته الأفاعى ..
... بأسرارها
فاجأته فَلأيَنَها ...
ثم غنى لها ... كى تنام بعيدا ...
.. عن العش ... عش اليمامات
حيث القمر
ساهرٌ فى الغصون
يغنى لأفراخها فى انتظار المطر

المساء الكئيب الذى يهبط ..

... الآن من شرفات العواصف ..

.. يغلق فى وجهه ..

... طرقات المدينة

إنه حائر باليمامات ...

... كيف سيطلقها فى سماء القرون

حرةً مثل ضوء المحبة

.. تهدل للعاشقين

حائر باليمامات يمضى

يزلزله خوفه

من عواء الذئاب

ممعن فى الحضور .... الغياب

ينتحى والعواصف ركنا ..

.. على بعد قرن من الحلم ..

يُخرجُ أشواقه من ثنايا ..

.. أباطيله

يعتريه الغروب

يعتريه النداء الأخير

للتى تنطوى فى انتظار المصير

أفسحى فى السماء التى....
.. فى عيونك ..
.. برجاً لهذا الشعاع المنير

اسألى البحرَ أن لا يضيع
أناشيده
فى خواء القواقع
اسألى القلب ألا ...
يذيب حرائقه

... فى المدامع
اسألى الريح لطفاً
بهذى اليماماتِ
تمضى بها سفن للزوابع
شرفة فوق صدر الظلام
شرفةٌ للنجوم ... التى لا تنام

خمرةٌ من كلام

تترقرقِ ..

بين شغاف الفؤاد الذى

ينزف ....

الحلم

ينقش أوهامه

فى الغمام

يتلألأ بين مرايا السنين

راكضاً كى يعود ..

ليسكن ذاكرةَ الياسمين

● ●

ثـــــروت عكاشـــــة

الروكوكو
كيف بدأ وكيف انتهى

● ما من شك فى أن القوى الكامنة وراء (أسلوب الباروك) كانت من العنفوان بمكان بحيث ضمنت له الامتداد إلى القرن الثامن عشر ، فلقد تضافرت التغيرات الاجتماعية الجديدة والأفكار المحدثة ، والتيارات الجمالية الناشئة ، تضافرت هذه كلها لتتضام مع قيم الأسلوب الباروكى الأساسية أحيانا ، ولتشكّل وحدها أحيانا أخرى مظاهر جديدة . ومع ذلك فمع رحيل لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ ، كان أسلوب الباورك الأرستقراطى قد أشرف على نهايته التى تجلت فى بزوغ مرحلة طراز (الروكوكو) ، فإذا الوصىّ على عرش الوريث القاصر يخلّى قصر فرساى الفخم المهيب إلى مقر ملكى آخر بباريس ، ولم تعد رعاية الفنون بعدُ فى أسر البلاط بل غدت فى حوزة مجتمع الموسرين من الباريسيين ذوى الترف والأناقة ، الذى كان يضم طبقتين : الطبقة العليا البورجوازية وطبقة الأرستقراطيين بالمدينة ، ثم كان على الفنانين أن يصلوا حبلهم بحبل هؤلاء .

وخلال القرن الثامن عشر غدت الأوبرات ـ التى كان من بين مؤلفيها رامو **Rameau** وجلوك **Gluck** وموتسارت **Mozart** ـ تُعرض فى دور الأوبرا العامة حيث تلامس مناكب الطبقة الأرستقراطية مناكب البورجوازيين ، كما انتقلت الفنون من قاعات القصور الفخمة إلى الصالونات الأنيقة ، حيث عُدّت الرقة والجاذبية والرشاقة قيما جمالية تبزّ عظمة الأسلوب الباروكى وشموخه ، وغدا مزاج الناس بعد أن كان يُبْهَر بما فى القصور الشامخة من جلال ، أشد انبهارا بما تنطوى عليه الصالونات الصغيرة من رشاقة ورقة .

على أن الطراز الأرستقراطي لم يكن مقصوراً على باريس وحدها ، فلقد كانت البلاطات الأوربية ، ما بعُد منها وما قرُب ، تترسّم على نحو ما خُطى قصر فرساى الفنية عمارة وتصويراً وأثاثا وأزياء وسلوكا ، مثل بلاط كاترين العظمى فى روسيا وبلاط ماريا تيريزا فى فيينا . وكما كُتب للفن الفرنسى هذا الشيوع كذلك كُتب للغة الفرنسية هى الأخرى الشيوع ، فكان بلاط الأمراء والملوك - سواء فى بولندا أو ألمانيا أو الدانمرك وغيرها - يتحدث أفراده الفرنسية أكثر مما يتحدثون بلغات بلادهم . وفى بروسيا شيّد فردريك الأكبر قصرا وفق طراز الروكوكو فى بوتسدام ، وأطلق عليه اسما فرنسياً هو سان سوسى Sans Souci بمعنى : انزع عنك همومك . كذلك أمر ملك سكسونيا ببناء قصر زفنجر Swinger بدرسدن الذى يعد جوهرة فى الفن مستلهما الفن الفرنسى ، كما شيّد (الأمير - الأسقف) قصرا فى فورتزبورج Wurzburg آية فى الجمال والروعة مستوحياً الذوق الفرنسى . وكان للمؤلفين الفرنسيين مثل فولتير وجان جاك روسو جمهور عالمى يقرأ لهم ويسعى إلى كتبهم . وقُدر للرقصات الفرنسية أن تشيع فى حفلات القصور الأوربية أجمع ، كما هيمنت المسرحيات الفرنسية على كافة مسارح أوربا - ومع ذلك ظل جنوب ألمانيا والنمسا متأثرين بالطابع (الإيطالى) إلى حد كبير ، فإذا قصر شونبرون Schon-brunn بفيينا يشيّده مهندس إيطالى للامبراطورة ماريا تيريزا ، وإذا جدرانه تزينها اللوحات الإيطالية المصورة . كذلك رأينا الشاعر الإيطالى ميتاستازيو Metastasio يقوم فى أغلب الأحيان - دون الشعراء النمساويين - بنظم حوارات الأوبرات ، كما لم يكن يُعرض فى المسارح الملكية النمساوية إلا المسرحيات والأوبرات الإيطالية . وانبرى الجزويت أينما حلّوا بعيدا عن روما ، لمناهضة حركة الإصلاح الدينى ، يرسون نماذجهم الدينية التى تقابل النماذج الأرستقراطية وتضارعها .

وحين أصبحت المعارف العلمية والنظريات الاجتماعية التى نادى بها مفكرو العصر خلال القرن الثامن عشر مشاعا بين الطبقات المتعلمة ، اتسع نطاق (التفكير العقلانى) ، فإذا هو يتمخض عن حركة التنوير Enlightenment ، وهو مصطلح يعنى ما كان عليه الفن فيما بين سنتى ١٧١٥ و ١٧٨٩ حين شاع الامتزاج بين المذهبين العقلانى والأكاديمى ، كما يُطلق على عصر الحركة الفلسفية والأدبية فى غرب أوربا . وكانت هذه التسمية ، أصلا يُعنى ، بها الحركة الفلسفية بألمانيا التى تزعمها لسنج Lessing ومندلسون Mendelssohn لتحرير التربية والثقافة والعلوم من أغلال القيود الفكرية . كما كانت تطلق فى انجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التى تزعمها جون لوك John Locke ونيوتن Newton ، وفى فرنسا على مدرسة فولتير Voltaire . وكانت هذه الحركات الفلسفية جميعاً تشك فى سائر القيم التقليدية ، وتدعو إلى الانطلاق نحو الفردية المطلقة ، والأخذ بيد البشرية إلى التقدم والرقى ، والإيمان بالمناهج التجريبية للعلوم ، والرجوع إلى العقل فى كل شىء .

اهذا المصطلح - أعنى مصطلح التنوير - يُظلّ تحته اتجاهات شتى ، مثل روح الابتكار والبحث العلمى والبدء فى إنشاء دوائر المعارف الموسوعية والنظرة التفاؤلية فيما يحيط بالإنسان . وكانت لتلك الحركة التنويرية قوة على دفع عجلة الاكتشافات العلمية التى أفاد منها رجال الأعمال وأقطاب الصناعة فى تنمية ثرواتهم ، فإذا العلوم

البحتة لا تُغنى شيئا وحدها إلا إذا غدت فى خدمة التكنولوجيا وكل ما تصنعه يد الإنسان . وكان من أثر هذا أن تبنّت الطبقة الوسطى رعاية الفنون ، فللمرة الأولى أصبح الحديث عن البورجوازية روايةً ومسرحاً أمراً مألوفاً ، على نحو ما رأينا فى مسرحيتى (ابن السفاح) لديدرو ، (والآنسة سارة سمبسون) للسنج .

كما بتنا نرى المصور فاتو على سبيل المثال ، يرسم لوحاته تلبية لطلبات تجار التحف الفنية وأفراد هذه الطبقة ، بعد أن كانت مثل هذه الأعمال مقصورة على الطبقة الأرستقراطية ، كما رأينا فنانين مثل شاردان **Chardin** وجروز **Greuze** وهوجارت **Hogarth** يبيعون صورهم ورسومهم لأفراد الطبقة المتوسطة . وكما هو متوقع اتجه النحت البورجوازى صوب مجال فن البورتريه ، ودفع الإحساس المرهف للمثال أودون **Houdon** بالشخصية التى يصورها إلى أن يتقدم صفوف معاصريه من المثالين ، فلم تفلت شخصية من مشاهير القرن الثامن عشر سواء فى أوربا أو أمريكا من الجلوس إليه لتصويرها نحتاً ، وما أكثر التماثيل النصفية التى أعدها للفيلسوف فولتير . وبات رسم شخصية « الكونت » بمظهر الشرير فى مسرحيات بومارشيه **Beaumarchais** وفى أوبرا موتسارت **Mozart** (زواج فيجارو) ، ورسم شخصية الخادم بمظهر البطل الإيجابى ، فى واقع الأمر ، محاولة فنية للنيل من الأرستقراطية . وإذا الرعاية الجماهيرية الجماعية لحفلات الاستماع الموسيقى تحل محل رعاية البلاط المحدودة . وبدلا من محاولة إرضاء راع واحد للفن فحسب أصبح المؤلف الموسيقى والعازف والمغنى يسعى جاهدا للحصول على رضاء الجماهير ، فإذا موتسارت على سبيل المثال يقطع صلته براعيه الأسقف معتمداً على ذاته مؤلفاً موسيقياً مستقلاً . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تعهد بلدية مدينة فيينا ـ لا بلاط القصر الامبراطورى ـ إلى موتسارت بتأليف أوبراه دون جوفانى الشامخة . على أن روح التنوير هذه ، المتجهة نحو البحث العلمى المتحرر من كل القيود والتى انبثقت من عقلانية القرن السابع عشر لم تظفر برضاء الكنيسة كله ، إذ نظرت إليها الكنيسة وكأنها عقيدة بديلة ، لاسيما أن أصحاب فكرة التنوير كان لهم رأيهم فى الألوهية بعد أن اعتنقوا عقيدة (التأليه الطبيعى) **Deism** ، فإذا هم يؤمنون بالإله ، إلها لا يصدر عنه وحى أو تنزيل أو رسالات ، كما نادوا بالنظرية الآلية للطبيعة ، فيمثلون الرب من هذا المنطلق بصانع ساعة والكون ساعته ، ملأ زمبركها ليدور دورة لا نهاية لها . وهكذا كان المنهج العلمى التجريبى ، هو أهم طقوس تلك العقيدة المبتدعة ، ودائرة المعارف الموسوعية **Encyclopedie** إنجيلها ، والطبيعة كنيستها ، والمختلفون إلى هذه الكنيسة من العقلانيين هم جمهورها .

وإذ كانت دوائر المعارف من ثمار حركة التنوير ، شارك كل المفكرين أصحاب الرأى فى إعداد دائرة المعارف التى أصدرها دنى ديدرو **Denis Diderot** فى عام ١٧٥١ بمعاونة الفيلسوف دالنبير **Dalembert** والمسماة (المعجم المدروس للعلوم والفنون والصنائع) ، تنتظم المعارف التى كانت موزعة فى النشرات العلمية ذات الأسلوب المستعصى على الفهم ، وإذا هى تغدو فى أسلوب ميسّر بيِّن ، كما كشفت الموسوعة عن أسرار للصنائع كانت خفيّة متوارثة بين أهلها فحسب . كل هذا قد أملته نزعة عقلانية وروح علمية فإذا نحن نجد من كتابها فولتير الذى اختص بالقسم

التاريخى وجان جاك روسو Rousseau الذى اختص بالقسم الموسيقى ، ومنتسكيو Montesquieu الذى اختص بالعلوم الاجتماعية . وما لبثت هذه الروح الموسوعية أن طغت على الإنتاج الموسيقى المتكامل لجان سباستيان باخ Bach فإذا أعماله تبرزُ بوصفها خطة شاملة جامعة تلمّ بأطراف كل ما هو متاح من الأسس الموسيقية .

لقد أصبح للطبقة الوسطى هى الأخرى ، نصيبها ، التفكير العقلانى ، وغدا لها الحق فى أن تشارك برأيها فى كل ما هو عقلانى فناً وعلما . وحين ملكت تلك الطبقة حظها ثراء وعلما أصبحتِ قوة ناهضة تتحدى السلطة القديمة للأرستقراطيين وتنزع عنهم امتيازاتهم . وبعد أن توفر لها حظ كبير من المعارف خلعت عن نفسها أغلال المعتقدات الخرافية وقيود الماضى ، فإذا الحرية الواسعة التى تمخضت عنها حركة التنوير تتفجّر عنها الثورة الفرنسية . وما لبثت الطبقة الوسطى أن غدت طبقة قارئة تقرأ لمؤلفين من بين صفوفها ، ولها موسيقاها التى تضع أسسها وتختلف إلى الاستماع إليها ، وأصبح لها القدرة على شراء اللوحات المصورة ، كما غدت لها مبانيها التى تشيدها على أنماط تمليها أذواقها .

على أن فلسفة التنوير كان لها أيضا ما يعوقها ويتحداها ، فلقد كان ثمة اتجاه يناهضها ـ بدا هنا وهناك ـ هو عدم الأخذ بالعقلانية ، مرهصاً برومانسية القرن التاسع عشر . وعلى نحو ما كان التطرف فى العواطف الدينية من الإيمان المطلق بالوحى والتنزيل ، كان (الحدس) فى الآداب والفنون يفوق العقلانية ، فإذا بطل الرواية فى انجلترا هو المتحدث نفسه ، كما جاء فى قصص فيلدنج Fielding ، وكان هذا الأسلوب يجمع المشاعر الذاتية فى نفوس القراء على التأثر بالبطل ، على العكس مما ينادى به (التنوير) من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية محايدة . وثمة مثل آخر يتجلى فى عنوان رواية جين أوستين (العقل والعاطفة) Sense and Sensibility ، الذى تعنى به ما عليه بطلا الرواية من صفات ، وهو عنوان لا شك يناقض الفكر التنويرى . وفى فرنسا كان روسو هو الذى أضفى على حركة التنوير مسحة وجدانية أملتها حساسيته المرهفة Sensibilite واستعداده الفطرى لكل ما يثيره من إحساس بالعطف أو الحنان أو الالم إلى غير ذلك من مشاعر . وفى رواية (كانديد) ذات الأسلوب الساخر صوّر فولتير الرجل الملتزم بما يمليه العقل ، لا يحيد عنه ، مندّداً بالرأى الذى قال به الفيلسوف ليبنتز من أن عالمنا الذى نعيش فيه هو خير ما يكون ، فإذا فولتير يجعل إحدى الشخصيات العقلانية التى توالت عليها المصائب والكوارث لا تملك فى نهاية الأمر إلا أن تستكين وتنتحى جانبا ، مجتزئة برقعة صغيرة من الأرض تزرعها وتعيش عليها . كذلك لم تُفلت الصورة المرئية من لمسة السخرية اللاذعة على يد المصور الإنجليزى هوجارث Hogarth التى نقد فيها مجتمعه ، ولا سيما فى مجموعته المسماه (الزواج على نهج العصر) (Marriage a La Mado) ، كما تجلت روح التنوير فى نموذج بيّن فى آخر اوبرا لموتسارت هى (الناى السحرى) Magic Flute حيث نرى القوى العقلانية مجتمعة تعلنها حربا على قوى الظلام والجهل والشر إلى أن يجىء الختام باهتصار العقلانية . وكان لروح التنوير أثر ظاهر فى الميل إلى التفاؤل : فمن الناحية النظرية تجلّت فى العبرانية والمسيحية زلّة الإنسان الأولى وخطيئته التى وقع فيها آدم فكان جزاؤه الطرد هو وزوجه حواء من الجنة . ومن الناحية الفلسفية ذهبت نظرية المعرفة عند أفلاطون إلى أن الإنسان كان أولا بين صفوف الآلهة لا يصدر عنه إلا كمال مطلق ، وحين هوى من تلك الجنة واتخذ الجسد مقراً له انزاحت عنه صفات الكمال . وما نراه فى الإنسان من حب للمعرفة ، فمردّه إلى تذكّره لجنّته الأولى فى صحبة الآلهة وما هم عليه من كمال .

وعلى حين آمن دارسو الآداب القديمة وشؤون البشر - مثل إدوارد جيبون - بعد أن استبعدوا جانبا الدراسات الدينية ، بما أغدقه الفكر والفن من نعيم على كل من اليونان وروما القديمتين (ومن هنا جاءت مؤلفاتهم الضخمة التى تناولوا فيها لِمَ كان ثمة نهضة ولِمَ كان ثمة اضمحلال) ، ذهب أصحاب حركة التنوير - دون أن ينكروا عظمة اليونان وروما - إلى أن العقلانية إذا طُبِّقت بحذافيرها آتت ثماراً أينع وأنضر من تلك الثمار الغابرة ، وهو ما يتجلى فيما ذهب إليه كوندورسيه Condorcet عن (نظرية التقدم Progress Of the Human Spirit ، فإذا هو يعدِّد المراحل العشر التى مرّ بها الإنسان من الوحشية إلى الكمال ، عازيا بلوغ الإنسان الكمال إلى استخدامه قواه الذهنية إلى أبعد مدى ممكن ، فإذا هو وليس أمامه غير سبيل واحدة تقوده إلى الأمام وإلى ما هو أسمى ، وإذا قوى التفاؤل تتمخض عن اندلاع الثورة الفرنسية وعن لوحات المصور دافيد وعن موسيقى بيتهوفن . على أن ثمة حركة فكرية أخرى نشأت فى ألمانيا استمدت من الوجدان الغامر ، سُمِّيت حركة (العاصفة والاندفاع) Storm and Stress (١٧٦٠ - ١٧٨٥) . ويقال إن هذا الاسم الذى تسمت به يمت بسبب إلى مسرحية بهذا الاسم لمكسميليان فون كلينجر (١٧٥٢ - ١٨٣١) . وترجع نشأة هذه الحركة الفكرية إلى ثورة شبان من الطبقة المتوسطة - كانوا على حظ من الدراية والثقافة - على ما رأوه من جمود فى حركة التنوير التى كانت تغلِّب العقل على العاطفة ، كردّ فعل لتعشّق الجمال فى طراز الروكوكو .

قد أخذت هذه الحركة الفكرية بمبادىء روسو ، وجعلت منه رائدا لها ، فلقد كانوا يرون رأيه فى أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة ، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل . وكان من أهم روّاد هذه الحركة جوته (آلام فيرتر ١٧٧٤) وشيلر (قُطّاع الطرق ١٧٨١) أيام شبابهما . ولقد نادت هذه الجماعة بعدم الخضوع لقهر قاهر ، كما طالبت بالحرية الفردية وبالتحلل من أسر القواعد الخلقية المألوفة ، جاعلين نصب أعينهم الالتزام بالتلقائية والانتقال المفاجىء من الشىء إلى نقيضه ثم العودة إلى ما كان أولا ، وقد عدّوا الشعر موهبة فطرية بيئية أولى للشعوب ، ومن هنا كان اهتمامهم الخاص بالقصص الشعبى وبالملاحم وبقصص التوراة ، كما غلبت على أشعارهم البنية القصصية الغنائية ، مستلهمة أفكارها من الأغانى الشعبية التى سادت قبل فى القرون الوسطى . فكانوا لا يلتزمون إلا بما يمليه عليهم الخيال المبدع ، فذهبوا مع بيرك Burke (١٧٥٦) فى (مقولته عن الجلال والجمال) إلى أنه فى الأدب والفن ثمة عنصر يفوق (الجمال) ، هو (الجلال) ، فعلى حين يبعث الجمال البهجة فى النفوس يثير الجلال الرهبة فيها . ومن ثم كان تعلّقهم بأوصاف روسو للطبيعة البدائية فى ثوبها الحوشى غير المنسق ، مما أثار فى النفوس حنين العودة إلى الفطرة والطبيعة . فعلى حين حاول أصحاب التنوير أن يروضوا الطبيعة ويجعلوا زمامها فى يد الإنسان ، أقام أصحاب (العاطفة والاندفاع) للطبيعة سلطانها القاهر الذى لا يُسبر له غور .

• •

إبـــراهـــيم أصـــلان

مشـــهد عائـــلى



فى الطريق إلى المستشفى ، قال أبو المحاسن إن ام نجاح سبقت إلى سيدى عمر لكى يفتحوا المقبرة ، وان ابو خالد لم يذهب إلى العمل لكى يقوم بالغسل . وعبد الله بن عثمان قال :

« أبو خالد مين ؟ » .

« جوز اختك » .

« هو بيعرف يغسل ؟ » .

« تلاقيه » .

« وافرض ما عرفش ؟ » .

« ده حيعرف وعلى العموم الحاج محمود معاه » .

« الحاج محمود الفحام » .

« هو بيعرف ؟ ».

« اكيد » .

ثم أضاف إنها ليست شغلانه ، وأن اولاد خاله أولى بالمصاريف التى سيأخذها المغسل . وعندما وصلوا إلى المستشفى لمحتهم دلال وبدات تولول وحولها عدد آخر من النسوة ، وانضم عبد الله إلى بقية الرجال ، ومضت فترة ، ثم صاح صوت من عند العنبر الصغير :

« الاستاذ عبد الله » .

وتلفت عبد الله حوله ، وقال الصوت :

اتفضل .

وقال شقيقه القصير حسان وفى عينيه نظرة لوم واضحة :

« ما هو انت الكبير » .

« يعنى اعمل إيه ؟» .

« يعنى لازم تروح معاهم » .

واقتربت منه امرأة وأعطته لفة خفيفة :

« خد دى معاك يا خويا وانت داخل » .

تناولها عبد الله ، واتجه إلى العنبر الصغير ، وأطل الحاج محمود من الباب الموارب . أدخله وهو يشد على يده مصافحاً :

« ازيك يا عبد الله افندى . البقية فى حياتك » .

كان يرتدى بدلته القديمة ، وياقة قميصه مفتوحة على رقبته العارية المعروقة . أما ابو خالد زوج إحسان أخته فقد كان يشمر ذيل الجلباب وأكمامه وراء حوض عال من الأسمنت مكسو بالقيشانى الأبيض وله حافة فى ارتفاع بلاطة واحدة . وكان خاله ينام على سطح الحوض وهو يرتدى جلبابه البيج الذى يعرفه ، وأنفه مسدد إلى أعلى .

وقف عبد الله بن عثمان حائراً حتى مدَّ ابو خالد يده وتناول اللفة وفتحها . كانت تحتوى على لوفة بيضاء وصابونة وجه برائحة ، وقال الحاج محمود وهو يقترب :

« الليفه ناعمه ؟» .

وقال ابو خالد :

« آه » .

« وريني » .

وفركها فى يده جيداً ، والتفت إلى عبد الله ، وقال متمهلاً : « لو خشنه ، ممكن تجرحه ، لأن البنى آدم مننا طول ما الروح فيه ممكن يستحمل ، لكن أول ما يتوفى ، يبقى جلده رهيف ، وأى شىء ممكن يؤثر فيه » .

وأعادها إلى أبو خالد الذى قال :

« إيدك معايا » .

وتعاونوا فى رفع عبد الرحيم حتى جعلوه يجلس ، كان عبد الله يدفعه من الخلف وابو خالد يسحب الجلباب من تحته ، بينما رفع الحاج ذراعيه واحداً بعد الآخر وخلع له الأكمام والفانلة . ولما صار نصفه الأعلى عارياً ، أعادوه إلى مكانه . كان عبد الله يرخى يديه ويتراجع إلى الوراء مقاوماً ثقل الجسد العارى ، ولامست أصابعه سطح الحوض وسحبها قبل أن تستقر رأس عبد الرحيم جيداً فاصطدمت بالاسمنت صدمة خفيفة ولكن صلبة ، ورمقه ابو خالد بنظرة لوم سريعة ، وارتجف عبد الله وقال فى سره : لا مؤاخذه يا خال ، ولا حظ ان

خاله ابتسم له ابتسامة خفيفة غير مبالية . وكان ابو خالد قد سحب سرواله واتجه إلى الصنبور ثم تناول الخرطوم الطويل وترك الماء يتدفق على رأس عبد الرحيم . وتطلع عبد الله صامتاً إلى الماء والصابون وهو يجرى على وجه خاله دون أن تطرف عيناه نصف المغمضتين . وكان الماء الذى يجرى يصب فى بالوعة صغيرة بركن الحوض . وبينما هو يعدله على جنبه تحركت يد عبد الرحيم ودارى نفسه ، وأراد ابو خالد أن يعيدها إلى جواره ولكن الحاج قال بصوته الأجش :

« خليه براحته خالص ، وعلى مهلك » .

وصاح :

« وحدوه » .

ورد عبد الله بصوت مخنوق :

« لا إله إلا الله » .

وفجأة قال الحاج محمود :

« استنى يا ابو خالد » .

وتوقفت يد ابو خالد عالياً بينما ظل الماء يتدفق على فم عبد الرحيم وأنفه .

ونقل الحاج عينيه بينهما :

« احنا ناسيين حاجة مهمة جداً » وصمت ثم اضاف : « أى واحد مش طاهر ، لازم يخرج » ، وحدق فى عينى عبد الله : « مفيهاش احراج ابداً » ، وسكت لحظة : « خلاص ، اتوكل على الله » .

وقال ابو خالد :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله ما شاء الله » .

وبدأ يدعك الصدر والبطن والذراعين ، حينئذ انحدرت يد عبد الرحيم عن عضوه الذى مال إلى ناحية . وغطاه ابو خالد بالفوطة الصغيرة البيضاء ونظف تحتها كما نظف الساقين حتى وصل إلى الاصابع ونظفها إصبعاً إصبعاً ، وتراجع إلى الوراء وتأمل الجسد كله :

« تمام كده » ؟

قال الحاج وهو يبتسم :

« لسه » .

« لسه إيه » ؟

« الطهر » .

وفكر ابو خالد وقال :

« مش الطهر بس ، ده الطهر ، وبعدين الوضوء » ، وابتسم هو الآخر ، وقال الحاج :

« بصراحة ، إنت ماشى عال لغاية دلوقت » .

وبدأ ابو خالد يرش عبد الرحيم وهو يضيق فتحة الخرطوم بطرف اصبعه ويقول :

« أشهد أن لا إله إلا الله ، وأشهد أن محمداً رسول الله » .

وصاح الحاج :

« وحدوه » .

ورد عبد الله :

« لا إله إلا الله » .

ورفع ابو خالد يديه وبدأ يتلو (قل هو الله أحد) وشاركهما عبد الله ، ثم قام الحاج بلف رباط من الشاش أسفل الفكين وأعلى الرأس . وبدا عبد الرحيم فى نظر ابن اخته كأنه يعانى من التهاب فى اللوزتين . وأتوا بالكفن ، وجعلوه ينام على جنبه ، وبينما عبد الله يدفع الظهر بكلتا يديه وضعوا الكفن تحته . ثم قلبوه على جنبه الآخر وسحبوا القماش من هناك ، ورفعوا الفوطة الصغيرة عن عورته بعد أن داروه بالقماش الجديد ، وتراجع عبد الله لكى يوسع لهما وهما يتلوان آيات قصارا من القرآن . وكان القماش يزيد عن طول خاله بمقدار قدم عند الرأس وآخر عند القدمين . وقام زوج أخته بربط الكفن من أعلى الرأس مباشرة وأسفل القدمين ، بينما تقدم الحاج وربطه من الوسط ، وفتح علبة بهازجاجةكولونيا راح ينثرها عليه وقال :

« هاتو الخشبة » .

وفتح الباب .

وأسرع عبد الله بن عثمان خارجاً وهو يصيح فى الهواء الطلق :

« هاتو الخشبه » .

كانت الشمس تسطع والجو حار ، وأقعى عبد الله وأسند ظهره إلى جدار العنبر الصغير ، ورآهم يتزاحمون تحت النعش فى طريقهم إلى العربة الطويلة السوداء حيث دفعوابالصندوق إلى داخلها ، وأغلقوا بابها الخلفى المفتوح .

وارتفع عويل نسائى قصير ،
وراح كل واحد يسرع إلى ناحية .

• •

بــــدر الـــــديـــب

ثــلاث رســـائل

منذ توليت رئاسة تحرير « إبداع » وانا افاجىء اصدقائى الكتاب والشعراء بزيارات ليلية ونهارية اسالهم خلالها عن إنتاجهم الجديد ، وربما ارسلت سهاما تبدو لهم بـريئة من الغـرض بعيدة عن الهدف ، فيتورطون فى إجابات أعرف منها ماكتبوا وما يكتبون ، وعندئذ ابدأ عملية الضبط والتحفظ . من هذه الزيارات زيارتى الأخيرة لصديقى العزيز الأستاذ بدر الديب ، وهو رائد قديم من رواد الكتابة الطليعية فى الشعر والنثر ، وإن تميز سلوكه فى الكتابة بكثير من الحذر والتخفى ، وسلوكه فى النشر بكثير من الزهد والاستغناء ، ومعنى هذا أن مكتبه ملىء بالمفاجآت .

عرضت عليه ان يكتب للمجلة مقالة شهرية فتفضل بالموافقة ، ثم أستدرجته للكلام عن روايتـه الأخيرة « اجازة تفرغ » التى واتتنى اثناء قراءتها بعض الأفكار فامسك بالخيط او علق فيـه حتى اعترف لى بانه كتب لصديقنا الأستاذ إدوار الخراط ثلاث رسائل شخصية يتناول فيها بعض المسائل التى أثرتها ، وهنا قمت بضبط هذه الرسائل وقررت أن تكون هى مساهمته فى هذا العدد .

لقد دخلت مراسلات الفنانين والأدباء ، واعترافاتهم ، ومسودات صحائفهم ، ومـايجمعون من وثائق ونصوص يرجعون إليها أثناء الكتابة فى صلب العملية النقدية ، واصبحت خدمة من الخدمات التى توالى المجلات الادبية تقديمها بانتظام ، وسوف يجد القارىء فى هذه الرسائل تاملات فى مسائل الفن كتبت بلهجة حميمة تجمع بين الافادة والإمتاع .

رئيس التحرير

١ ●

عزيزى إدوار

منذ أن انتهيت من أجازة تفرغ وأنا فى حالة من الهيجان العصبى الشديد تضغط فيه على معان وتراكيب وأحكام عنها وعن صناعتها وتستبد بى فى أحيان كثيرة الرغبة فى أن أكتب لك عن بعض ما وضعت فيها من قصد الفنان وخبثه وبعض ما أخفيت فيها من نتائج قد لا تبدو سريعا لأحد وأن كنت أعرف أن يدك وروحك ستقعان عليها .. رغم أننى أخشى من انشغالك كما أحس بالتخوف من أن يحدث لى شىء يمنعنى من إيصالها لك .

ولست أدرى كيف أبدأ هذا الحديث الذى كان يجب أن يكون مقالة مرتبة ولكنى لا أريد ذلك على الإطلاق وليس هو ما يجعلنى أكتب . فأنا أساسا أحدثك وأريد ذلك قبل كل شىء ..

دعنى أضع أمامك فقط من غير ترتيب بعضا ممـا صاحبنى أثنـاء صناعتهـا أو اختفى فى روحى وهى تتشكل .

لقد بدأت الرواية أو العمل أساسا من اقتناع بأن الفنان بفكره وروحه وعمله جدير بالمتابعة الفنية له أى أن يكون موضوعا للفن سواء كان ذلك فنا تشكيليا أو فنا روائيا . ونظرا لان منظور حياة الفنان قد عبر عنه فى لوحات رسم الذات للفنانين أو رسم الإتيليه أو غير ذلك ولكن هذا فى حد ذاته غير كاف للإمساك بالدراما أو المسيرة الفنية للفنان . ولابد من الكتابة لمحاولة الإمساك بذلك . ولكن الكتابة المطلوبة ليست هى كتابة التحليل النفسى أو التأريخ للأعمال (يعنى متابعه مايحققه) أو التفسير الفكرى أو التاريخى والاجتماعى للأعمال . فهذا كله ينتمى أكثر الى تاريخ الفن أو إلى تاريخ الفكر والمجتمع وقد لايمسك بدراما الفنان والعمل الفنى نفسه . المطلوب والذى كنت أطمح إليه واعيا أو غير واع أن تتكون حبكة العمل من العمل الفنى نفسه ومن تصرف الفنان فيه وبه وحوله . أى أن تكون شخصيات العمل الفنى الموضوع عن الفنان هى الأعمال الفنية والأفكار حولها دون أن نقع ـ وقد نقع ـ فى مأزق التأمل الفلسفى أو الفكرى أو فى صور المقال الفلسفى . ولم يكن صعباً بالنسبة لى أن لا أقع فى ذلك . فأنا أولا رفضت الخوف من التفكير والتعبير عنه والمتابعة له . وثانيا اعتقدت ـ وأرجو أن أكون قد حققت ذلك ـ أن قصة الفنان مع عمله ومع تجربته الفنية هى فى حد ذاتها مليئة بالحبكة والدراما وبقدر كاف من الحكاية يجعل من الممكن لها أن تكون عناصر العمل الفنى نفسه . وخاصة لو وفقت فى عكس كل هذا (project) فى شكل رمزى أو فى دور رمزى يجعل من هذه العناصر فاعلة ومتحركة ويجعلها تتصادم وتتطور كما تتطور الشخصيات وتكشف عن نفسها فى قطع وصفية للنفس والمجتمع والطبيعة فتكوّن مكانا للحدث لايختلف عن أى مكان يختاره الروائى .. مدينة أو حارة أو فترة تاريخيه .. الخ ..

ولقد اقمت هذا أو توصلت إلى إقامة هذا المنظور المكانى عن طريق جعل مفهوم الفن التمثيلى والفن المجرد عناصر كانها Protagonists . ولكن هذا افترض مفهوما للفن هو فعلا معتقدى العميق وهو الذى جعل تحقيق هذا التركيب للشخصيات ممكنا . فالفن بالنسبة لى مازال كما كان دائما هو إيجاد لوجود مقابل ومغاير للواقع مهما استمد عناصره منه ومهما أحال إليه بالاشارة أو الرمز أو الوصف . فالفن لا يقوم فى اعتقادى إلا إذا كمل له وجوده المستقل . واظن ان هذا كله ليس جديدا عليك .. عنى بل وعن نفسك وإن كنت لاتتطرف فى ذلك مثل ما اتطرف .. ولنا عن هذا كلام آخر .. فلاشك أن هذا المفهوم له ثمن على الفنان أن يدفعه حتى ولو دفعه بحياته أو بعقله أو بأخلاقه وسلوكه ..

تأتى إلىّ بعد ذلك نقطة ثالثة وهى مسألة هذا الصراع مع الواقع الذى يتطلبه استقلال الفن . فهو يكوّن كبرياء خطيرة للفنان قد يعاقبه عليها الواقع والمجتمع والأخلاق .. بل والفن نفسه . وعقاب الواقع يتأتى من قوة المصادفة التى هى قوة كامنة فى الواقع غير المحكوم بالضرورة الفنية ولكن بآلاف الضرورات الأخرى التى لايمكن حسابها . وفى اجازة تفرغ تحرك الواقع حركة مصمتة غير محكية ليذبح الفنان حرفيا اى يقطع رأسه ويجعله جثة غير قادرة على أن تنظر للواقع أو أن تعيد صياغته مجرد أن يستسلم الفنان دون حرص أو رقابة لاحتياجات بدنه وروحه الانسانية . أما عقاب المجتمع فهذا أمر بسيط ومدرك بالطبع لأنه يـأتى فى صورة التجاهل وعدم التقدير أو عدم التأثر بالفنان فى الآن الحاضر لحياته وفى الوقت المعلن المحدد لعمله وصور هذا العقاب كثيرة ومتعددة ولا داعى فيما أعقد لتعدادها فهى تتراوح بين الهجوم والسب والقضاء على الأعمال الى الصمت وعدم الفهم وإخفاء الفنان فى أرض الغربه .. أو الحداثه أو ما إلى ذلك من صياغات . أما عقاب الفن - وهو أعقد أنواع هذا العقاب - وهو ما حاولته فى اجازة تفرغ فيأتى من كبرياء الفنان ايضا الذى قد يصيبه الحصر امام هول الكينونة المستقلة للفن فتتعطل قدراته أو قد يغريه العمل وتاريخ الفن فيتصور أن من الممكن له تغيير معتقده واستخدام الفن بدلا من صناعته . وقد تحققت الصورتان للعقاب فى اجازه تفرغ فأصيب الفنان بالحصر وسقط فى محاولة صناعة الحكاية بكل ما فيها من فزع وشهوه وتشويق ..

من هذه المنطلقات الثلاثة تكونت أجازة تفرغ لتحكى قصة فنان مارس معتقده الفنى فى الحياة والعمل وعبر عن كبريائه بهذا المعتقد فحل به عقاب الفن بالحصر وزلة المحاولة .. وعندما ثاب الفنان وأدرك خطيئته حل به عقاب الواقع فاجعا مضحكا ساخرا منفصلا تماما عن الفن وإن لم ينفصل عنه . فأنا أجد فى الصورة الأخيرة لمصرع الفنان محاكاة من الواقع للفن تبعث على السخرية بكليهما ولكنها تبعث أساسا هذا الشعور بالفجيعة الذى أحسه أنا شخصيا بعد أن انتهيت من الكتابة ..

يبقى بعد ذلك الإشارة إلى البنايات الاستعارية التى استخدمت فى الرواية ؟ ! وهى الكوميديـا الإلّهيه وخاصه الجحيم والمطهر والف ليلة وليلة ككل واقعة محددة هى قصة وردان الجزار وحرب الاستنزاف التى كانت بالنسبة لى صورة رمزية فاجعة وتاريخية للحصر الذى قد تصاب به امة على نبالتها وعظمتها كحرب خاضها أبطال محصورون مثل الفنان نفسه .

ولقد تعمدت ـ ليس قاصدا ولكنى واع ـ أن أضع فى العمل مزالق للنقد فقد نفيت اكثر من مرة أننى أكتب فنا وقد يكون هذا صحيحا وسأترك لك تحليل هذا المزلق والحكم عليه . كما تعمدت ـ ومرة أخرى ليس قاصدا ولكنى واع أن أترك للروح حريتها فى أن تعبر عن نفسها خارج إطارات الشكل الروائى المعتاد وخارج إطار الحكاية والتشويق .. فهل فقدت الرواية صفتها الروائية وهل فقد القص كل إثارة أو تشويق .. لا أدرى ؟ تماما ؟ ولكن يبقى السؤال لمن وفى حكم من ومن أجل ماذا ؟

وقد تعمدت ومرة ثالثة ـ ليس قاصداً ولكن واع ـ ان استخدم الاستفزاز الخلقى للقارىء كى أختفى خلفه لا متلك الحرية ودوارها الذى قال كيركجورد عنه إن دوار الحرية هو الرعب والرعدة . فلقد كان الرعب والرعدة حالتان لم يفارقانى لحظة وأنا أكتب

إن الواقع والبدن وإجهاده يضغطان على الآن ولذلك سأتوقف وقد أكتب مرة أخرى ولكنى أريد أن أرسل لك هذا حتى ولو كنت سأراك فى أيام قليلة . لك قبلاتى وشوقى وحبى وحاجتى إلى صوتك وقراءتك لما انتهيت منه

٢ ●

عزيزى إدوار

كتبت لك خطابا بالأمس وأنا أنتهى من البروفة الأولى ومراجعتها لأجازة تفرغ . وقد كان العمل متعبا .. فتوقفت وكتبت خطابى لك على أهدأ .. وعدت للانتهاء من البروفة . واليوم فى الصباح فى المكتب أحس أننى نائم تماما بدون سجائر ولاقهوة ومع ذلك فقد تجمعت لدى أفكار كثيرة بالليل وفى الصباح وأردت أن أضعها بسرعه وكأنها حواشى لخطابى السابق أو إضافات .

١ ــ فى تأمل الحركة فى الرواية قد يكون من المهم أن نلاحظ أنها بدأت بعمل فنى وانتهت بعمل فنى أيضا . وقد يؤكد هذا معنى أن مفهوم الفن هو الشخصية الرئيسة فى الرواية .

٢ ــ حرب الاستنزاف قد تكون أخرجت الفنان من الحصر ولكنها أوقعته فى الخطيئة

٣ ــ منظر الخاتمة غير المحكى ولا الموصوف قد أعدله فى اللوحات وأعدله قبل ذلك فى حادث مماثل مع لويزا فى إيطاليا .

٤ ــ مزلق نفى الفن بالنسبة للناقد له مبرراته فى المعتقد الفنى حيث تتكرر الاشارة الى سهولة الإيجاز والتلخيص للحكايات وسهولة اختراعها .. وقدتكرر هذا مع معظم تجارب حياة الفنان كما تكرر فى بعض التأملات الاخيرة حول العواطف والأفكار فى الفن

٥ ــ قصدت بالاستفزاز الخلقى تجاوز المحارم أمام القارىء حتى إذا غضب قرر الكاتب ما يريد . وليس فى هذا خديعة ولكن حشد لقدرة المتلقى على التلقى مع الصدمة . انظر الكلام عن الوصايا العشر والكلام عن

العجز عن الحب والانانية . فهل فنان الرواية شخص يمكن أن يحب أم لا ؟ هذا سؤال جيد ولا أدرى ماهى الإجابه عنه ، كنت أنوى أن أكتب خطابا مطولا وأن أتكلم كثيرا ولكنى أصبحت الآن متعبا وأرجو أن أتوقف إما لوقت آخر وإما إلى أن أراك

● ٣

عزيزى إدوار

هذا هو الخطاب الثانى لك فيما أعتقد بخصوص أجازة تفرغ . ولست أدرى إلى متى سأظل أزعجك هكذا أو أفزع إليك كلما أحسست أننى بحاجة إلى رأى أو حكم أو اختبار ما لدى من اراء وأحكام .. أرجو أن تحتمل وأن تسمح .. فقد يكون لهذا التطفل عليك فائدة .. ووإن كان من الصعب أو المستحيل قياس هذه الفائده .. أو الإقرار بها من جانبى أو جانبك . وقد تكون المسألة أن اقترابنا الفنى ، بصرف النظر عن اقترابنا الروحى ، هو فى نهاية الأمر السبب فى ذلك . وقد يكون فى مثل هذه الخطابات ـ للآخرين ـ شيئا من التوضيح الذى عجزت أنا أن أقدمه لهم .. لأننى إلى الآن لا أكاد أطمئن إلى ما لديهم من فهم وأثق كل الثقة ـ التى تكاد أن تكون يقينا إلى ما لديك لى من فهم

لقد فرغت من قراءة الكتاب فى الماكيت الذى أعده عدلى .. والواقع ، وبالتحديد ، أن ما فعله عدلى وهو نتيجة قراءة جيدة أدين له بها أنه وضع مسافة صغيرة بعد الفقرات التى كانت تبدأ فى أول السطر فى الأصل المخطوط ووضع مسافة أكبر قليلا (الضعف تقريبا) عندما كان الأصل يبدأ بصفحة جديدة واحتفظ وراء ذلك بتقسيم الكتاب إلى خمسة اقسام كما هو فى الأصل . وأظنك تذكر أننى قد تحيرت قليلا فى قبول إسقاطه للصفحات الجديدة داخل كل قسم وأردت أن آخذ رأيك فى ذلك . ولكننى الآن أقرب الى قبول ما صنعه عدلى مشكورا تاركا الأمر بعد ذلك لك وللقارىء ولنصيب الكتاب .. فلكل كتاب فيما أعتقد نصيب ..

وأنا لا أستطيع بالطبع اه أتصور ماذا سيكون مصير الكتاب إلا أننى قادر على أن أتصور بالطبع الإهمال وعدم الفهم والعبور العادى من القارىء والناقد فى ثقافتنا العربية الأمر الذى كدت أكون متعودا عليه مستسلما له .

ولكننى أكتب لك هذا الخطاب وأنا أتذكر ـ باحترام وتقدير ـ جهدك النقدى لتقديم هذه الأعمال التى أكتبها للقارىء ومحاولاتك إدراجها فى تقسيماتك وتصنيفاتك للأعمال القصصية الروائية وما كتبته عن الحساسية الجديدة والقديمة وعن مقولتك عن « العبر ـ نوعيه » .

وليست مقولاتك النقدية هذه ولا حتى مسألة العبر نوعية هى ما أريد أن أحدثك عنه الآن وإن كنت أحس الآن أن مقولة « العبر نوعية » هى مقولة تنصرف إلى الأدب وتاريخه وأنواعه وليس إلى العمل الادبى

مباشرة . وقد تكون هذه المقولة فى حاجة إلى إعادة نظر فى تاريخ الأدب لنقدر مدى ما فى الأعمال الأدبية فعلا من تداخل أو عبور نوعى جزئى أو كامل . فما أكثر الشعرية فى القصص والروايات وما أكثر القصصية والمسرحية فى القصائد والشعر عامة .. وإن كان هذا بالطبع لايقلل من جدة وخطورة المقولة فى دفع الكتابة الحديثة الى التحرر من قيود وشروط النوعيات التقليدية ومن تقليدية وانحصار هذه الشروط . ولكن هذا موضوع طويل وآخر غير الموضوع الذى أريد أن أحدثك عنه اليوم والذى دفعنى الى محاولة كتابة هذا الخطاب . وخوفا من أن تضيع منى الأفكار التى أريد ان أسجلها أمامك وأن أتعب من الكتابة أو أفتقد الاهتمام أريد بسرعة أن ألخص لك أفكارى التى هى فى الأساس توقعات أو فروض أحس بحاجتى وطمعى فى أن تتحقق لدى من يقرأ أجازة تفرغ أو يحاول معالجتها نقديا .

وأبدأ هذا التلخيص بمقولة عامة أومن بها إيمانا عميقا وأحس أنها ضرورة جدية فى أى عمل نقدى . فأنا ممن يؤمنون وأظنك فى أعماقك مثلى ، أن كل عمل نقدى هو عمل جزئى وأن تنظير النقد ينتمى إلى مجال آخر غير مجال النقد وهو مجال فلسفة الفن أو علم الجمال أو تاريخ الفكر والأيديولوجيا .

ولا أظنك ستحتاج أو تطلب منى شرحا طويلا لهذا الموقف أو الرأى فلا أظنك فى أعماق فكرك تخالفنى فيه وإن كنت تشعر أن الالتزام به يكلف الكثير مما يجعل تطبيقه أو اتباعه جهدا كبيرا قد لاتستحقه ما تتعرض له من أعمال أو قد لايمكن تحقيقه فى الحيز والوقت المتاح للعمل النقدى الذى نمارسه وهذا بالطبع صحيح تماما .

ولكننى أعتقد أن جزئية النقد التى أتحدث عنها هذه تتطلب أساسا التوصل الى انتزاع المقولات النقدية الخاصة بالعمل من العمل نفسه مما يترتب عليه ضرورة تعدد وتغير هذه المقولات مع تغير الأعمال .. وقد يؤدى هذا بعد العمل الجزئى الطويل المتعاقب إلى بذور نظرية أو فكرة فلسفية عامة . ولكن هذا لايجوز المغامرة به قبل هذا السند الطويل من الأعمال الجزئية النقدية حول الأعمال الجزئية .. فالواقع ـ فى نظرى ـ أن استباق النظرية للتحليل النقدى الجزئى يؤدى فى النهاية إلى إغماط حق العمل الفنى الجزئى فى الانتفاع بالعمل النقدى للكشف عن أسراره وتركيبه بحيث يفقد العمل تميزه وتخصصه وتضيع قيمته الحقيقية وهو يندرج فى مقولة عامة أو نظرية واسعة .

ولكن هل من الممكن بالفعل اكتشاف المقولات النقدية الخاصة بكل عمل . إننى أعرف بوضوح صعوبة هذا واحتياجه للوقت والجهد الكبيرين .. فقد جربت ذلك وأنا أريد ـ كما مازلت ـ الكتابة النقدية عن رامة والتنين أو عن الزمن الآخر أو غيرهما من أعمالك .. ومازلت أعتقد أن هذا قادم وضرورى وأنه سيأتى مادام فى العمر بقية .. وأظن سابقة الكتابة فى عن قصة الشوارع وما هو متجمع لدى من صفحات مكتوبة عن كتابيك يشيران إلى ذلك أو يعطينى ـأنا على الأقل .. أمل فى الإكمال لما أريد تحقيقه من اكتشاف وتطبيق المقولات النقدية الجزئية النابعة من الأعمال نفسها .. هذا إلى جانب بعض محاولاتى الأخرى التى تكرمت بالاحتفاظ بها والعمل على نشرها وإبرازها ..

ولكننى لم أصل بعد إلى ما أريد أن احدثك عنه وما تجمع فى نفسىْ من افكار بعد أن انتهيت من مراجعة البروفه التى ارسلتها لى السيدة سميرة الكيلانى والتى قررت أن أعيدها إليها معتمدا إياها إلا من بعض أخطاء مطبعية جديدة .. تاركا مصير الكتاب لنصيبه لدى القارىء .

ولكننى فعلا .. اريد أن أسارع بالانتهاء من هذا الخطاب الذى طال أكثر مما توقعت وذلك بالإشارة مباشرة إلى مجموعة من المقولات او الأسئلة النقدية التى أتصور أن من الضرورى انتزاعها ثم استخدامها - من العمل نفسه .

وأول هذه المقولات هى مقوله « الإيجاد » التى سبق لى ان استخدمتها مع أعمالك والتى أعتقد أنها تكشف عن جوانب من التشابه العميق فيما نحاوله من كتابه فنية .

و « الإيجاد » فى نظرى هو غير « الخلق » . فالخلق الذى يشير أساسا وتاريخيا (فى تاريخ الفكر) الى الخروج من العدم لا يكفى للدلالة على ما أريده من إشارة إلى وجود للعمل الفنى فى الخارج وما أقصده باستقلالية الوجود لهذا العمل نتيجه لتحويله للقيمة إلى وجود مستخدما فى ذلك أداة التعبير المتباينة والمختلفة التى تقيم العمل مستقلا بصرف النظر عن نوعية ودرجة التلقى ومع ذلك تسمح - كما يسمح الوجود - بالتلقى المتنوع المختلف . وقد توصلنا هذه المقولة إذا وقفنا عندها إلى النظريه . ولكننا إذا استخدمناها فى العمل النقدى فإنها ستقدم ثراء ساحرا ومستحيلا فى تذوق واكتشاف آثار وأدوار الأدوات التعبيرية بكل أنواعها البلاغية والموسيقية واللونية والشكلية والحركية الى جانب ماتسببه أو ترتكبه هذه الأدوات من اشتباك مع أحكام التلقى النفسية والاجتماعية والتاريخية (للغة والفن والنوعيات الادبية) وما تستفزه وتستثيره من قيم بأنواعها المختلفة (خلقية واجتماعيه واقتصادية) وما تمارسه هذه الأدوات من إعادة وتكرار لتجربة اللقاء مع الوجود بأنواعه وصوره وأحواله المختلفة .

الإيجاد إذن مقولة ثرية مثرية وواسعة حتى الاستحالة ولكنها نابضة تتفق فى طبيعتها مع طبيعة بقاء العمل الفنى وخروجه عن الزمن ودخوله مع ذلك فى جزئيته وجزئياته . وكم بودى أن امنح القدرة والزمن على ممارستها بعد أن منحتنا أنت بأعمالك الحق فى تطبيقها والتحدى اللازم لممارستها .

وما أكثر ما أتصور الخروج به من نتائج لو طبقت هذه المقولة على أجازة تفرغ وعلى تناولها . وخاصة لو تناول ذلك الإيجاد الجزئى فى جزئيات العمل وفى كليته الشاملة . كم بودى أن يطبق ذلك على دلالة التمثال على البحر وعلى اللوحات الداخلة فى العمل : زجاجة الروم الدم وقبل ذلك عودة الفجر واللوحات الثلاث والعمل الأخير الذى لم يكتمل ثم بعد ذلك لو طبقتها على حياة البطل وموته أو مصرعه ومايتخلل ذلك من مناقشة واشتباك مع الواقع أو ابتعاد عنه للمحافظة على استقلاليته . وأخيرا العمل كله فى كليته وفى تعاقب زمانه وأزمنته الداخلية قد يكون هذا كله مستحيلا او قد لايجد الناقد مبررا ولكن اعتقادى انه بدون ارتكابه يظل العمل مغلقا ..

وينقلنى هذا ـ كى أفرغ من الخطاب إلى مقولة اخرى أحلم او أرى ضروره استخدامها وتطبيقها . ولكن لا أريد أن انتهى بسرعة من مقولة الإيجاد قبل أشير فقط إلى وجهين أو أمرين آخرين يتعلقان بهذه المقولة الأمر الأول هو مسألة القيمة . وقد انشغلت طويلا بهذه القضيه وخاصه فى كتاب المستحيل والقيمة ومازالت وأظن أننى سأظل أمدا طويلا مشغولا بها . وفى محاوله لتلخيص القضيه بشكل مبسط اقول أن كل وجود يتلقى قيمه من خارجه أى من الوعى الذى يتلقاه . فلو أننا افترضنا القيمة للوجود بعيدا عن الوعى فإننا لن نستطيع أن نفسره ولكن ان نصفه فقط كما يفعل العلم . فالعلم الذى يصف أحوال الوجود لا ينتقل إلى القيمة إلا إذا انفصل عن الوصف ليصيغ الوجود فى نظرية او فى بنيان . أما فى الفن فالإيجاد او الوجـود الفنى لا وجود حقيقى له حتى تكون القيمة مدخولة فيه لا تنفصل عنه . وهذه فى الحقيقه هى معجزة الفن . كل وصف فى الفن ، وكل شخصية ، وكل عبارة ، او وتسجيل لإشارة ، كل ذلك تكمن فيه قيمة وله قيمة وإلا لما كان وجودا فنيا .. يمكن أن يكون اى شىء آخر من صور التعبير .. بوح إنسانى اعتراف ، تحليل نفسى ، وصف اجتماعى ، دعوة سياسية .. أوكل صور النشاط التعبيرى والفكرى الأخرى للإنسان أما فى الفن فالقيمة هى دم الوجود الفنى وبدونها لا يكون أما كيف نكتشف هذه القيمة او نسيجها أو نتفق عليها فهذا قد نختلف عليه ويختلف عليه النقاد ولكن افتراض وجودها لامفر ولا مهرب منه اذا أردنا أن نتحدث عن الفن ..

ونظرا لأن هذا المعتقد هو الى حد كبير موضوع أجازة تفرغ إذا كان من الممكن الحديث عن « موضوع » واحد للعمل فإن التعبير عن هذا الموضوع الصعب الدقيق قد عقد صور التعبير بحيث يمكن التساؤل هل نحن امام رواية أم تأملات فلسفية أم نحن امام طموحات فنان فى حالة حصر يريد أن يشهد تولد القيمة فى نفسه .

أما الامر الآخر الذى يرتبط بمقولة الإيجاد فى أجازة تفرغ فهو الإشاره اللازمة إلى تفرد البطل بالعمل ، اى حرصه على التوصل إلى حريته فى وحدته الكاملة وتوحده وليس تفرده . فالملاحظه القريبة تشير إلى أن الفنان حسن عبد السلام هو الشخصية الوحيدة فى الرواية على الرغم من وجود أفراد آخرين كثيرين . فهل وجود هؤلاء هو نفس وجود الفنان ام هو وجود من حال آخر . قد يرى البعض أن هذا عيب فى العمل ولكنه على أية حال أحد خصائصه التى يجب أن تدرك وأن تفسر او يحكم عليها ايا كان الحكم .

بعد هذا أريد أن أنتقل الى مقولة اخرى هى مقولة الزمن وأنا لا أود هنا أن أدخل فى المناقشة الفلسفية التى أثارها الفنان حول الزمان والمكان فذلك يتعلق أساسا بمشكلة الإيجاد وكان يحسن مناقشتها قبل ذلك أو مع مناقشة مقولة الإيجاد . ولكن سنتجاوز هذا الآن لاننى حريص على أن أسجل الأفكار التى صاحبت القراءة أو المراجعة أو إعادة القراءة التى اضطررت إليها .

من المعلومات التى تفيد الناقد أولا تفيده ـ لا ادرى ؟ .. فذلك حسب ماسيستخدم من مقولات وما سيكون من أحكام .. من المعلومات التى قد تفيد او تثير التفكير ان اجازة تفرغ قد كتبت فى حوالى تسع سنـوات ولا داعى لاستثارة التاسوعات هنا ولكن الواقع الذى حدث هوذلك . خلال هذه السنوات كان الكاتب ينقطع

عن الكتابة ويعود ليواصلها من نقطة التوقف تماما دون أن يحدث تغير أو تعديل ...ما هو المعنى الدقيق لهذه الواقعة ، هناك معان كثيرة يستخلصها المتلقى كما يريد . ولكنى اتمنى فقط إلا يحس المتلقى ذلك عند القراءه فأنا لم استطع أن أحدد بالضبط مواضع التوقف أو أسبابه كما لم أستطيع ان احدد كل الوسائل التعبيرية أو الأدوات التى استخدمها الكاتب لتجاوز هذه الفجوات أو لإخفائها إذا كانت موجودة .. بحيث يصبح التساؤل مشروعا هل هناك فجوات . وهذا حكم ، فإذا كان ذلك صحيحا فلماذا نجد القراءة سريعة ومتلاحقة ونجد أن هناك قدرا على الأقل من الاتصال والتشويق وإن كنت ارجو أن يسمح لى بهذا التصور . أنا أرجو أن يكون ذلك صحيحا وإلا فسيكون الفشل مؤلما وكم أرجو أن يقنعنى به الناقد المتلقى .. فهل هذا مطلب غير عادل ..

لقد بدأت اتعب وأمل من الكتابة ، أقصد كتابة الخطاب نتيجة لما تثيره كلماتى من مخاوف فى نفسى عن عيوب العمل .

ولكنى أريد على الأقل أن أشير إلى أن مقولة الزمن واستخدامها واختبارها ــ حتى فى هذه الحدود الأولى التى شرحتها فى ضوء المعلومات الخاصة بزمن الكتابة ، سوف تكشف عن الكثير من خصائص العمل وعيوبه أو ميزاته إذا كانت هناك .

ولكن هناك لمقولة « الزمن » تطبيق آخر يجب أن يستمد ايضا من العمل وأن يعتبر مقولة نقدية هامة . فالزمن فى العمل يستخدم ـ فيما ارى ـ استخداما خاصا ـ تشاركنى أنت أيضا فى استخدامه فى اعمالك . هذا الاستخدام للزمن يتلخص فى قضية معقدة هى ما يمكن أن نسميه زمن الكتابة من حيث أنه يفترق عن زمن القص أو زمن الحدث . فزمن الكتابة أقصد به ببساطة الزمن الذى تتم فيه الكتابة . ففى هذا الزمن يقع العمل بالفعل وليس فى أى زمن آخر . فكل الماضى وكل التذكر ، وكل الأمل والطموح وكل ما يحدث من أحداث متعاقبة كلها لايمكن تحقيقها أقصد التحقق من أسباب وقوعها وضرورات هذا الوقوع إلا من خلال افتراض زمن الكتابة والالتزام به .

أرجو إلا أكون غامضا تماما فى ذلك فأظنك تعرف بالممارسة ما أعنيه تماما . فالأحداث فى العمل لاتتعاقب ولكنها موجودة دائما والماضى او الحاضر أو المستقبل هى أجزاء من عملية الكتابة ذاتها ولاتنفصل الواحدة منها عن الأخرى حتى وأن افتعلت ذلك من أجل التلقى أو من أجل منطق التلقى ..

لقد طال الخطاب وفتحت على نفسى أمرا طويلا كم أود أن أمارس تطبيقه على أعمال أخرى حتى أكون حرا فى الحديث عنه دون استحياء أو خجل أو تحرج ..

ولكننى أكتفى بما تورطت فيه إلى الآن من استحضار لمقولات ومن تصورات عن تطبيقها راجيا الا أكون قد بالغت فى تطفلى عليك أو فى إزعاجك بقراءة كل هذه الكلمات التى أود لو أننى أستطيع أن أعاود تفصيلها وتحليلها من جديد ..

ولك كل حبى وتقديرى

حسين أحمد أمين

خواطر حول مفهوم الشرف

● لم اشاهد إلا منذ بضعة ايام فيلم إيناس الدغيدى « عفوا ايها القانون » . وهو فيلم يسجّل احتجاجا قويا على الاختلاف الشاسع فى تقييم المجتمع والقانون وإدانتهما للخيانة الزوجية من جانب المراة ومن جانب الرجل ، وتشدّدهما فى الحالة الأولى بالمقارنة إلى تسامحهما النسبىّ فى الحالة الثانية .

وقد انصبّ تفكيرى عقب مشاهدة الفيلم على ما عساه ان يكون السبب فى هـذا الاختلاف الواضح فى الحكم . وخطر فى ذهنى تفسيراً اعرضه فيما يلى :

لأسباب عدّة ، لا داعى للخوض فيها فى هذا المقال (قد يكون أبرزها ما استقر من أن الرجل أكثر أحتمالا للأعمال الشاقة والمجهود العضلى) ، استقرت الأوضاع فى الغالبية العظمى من المجتمعات على أن يتفرّغ الرجل لمهمة كسب العيش والصيد والحرب والحُكم إلى آخره ، وأن تتفرّغ المرأة للأعمال المنزلية ورعاية الطفل وبعض الأعمال الخفيفة التى تعاون بها الرجل فى ميدان الزراعة والحرف اليدوية وغيرها . وقد كان من نتائج هذا التقسيم فى العمل الذى يعرفه الطير والحيوان (ولكن فقط فى مرحلة الحمل ورعاية الصغير ، أن أصبحت إناث البشر تعتمد اعتمادا شبه مطلق على الذكور فى توفير كافة احتياجاتهن المتنوعة ، وإشباع رغباتهن المتعددة ، فى حين كان المطلب الأساسى للرجل من الأنثى هو الجنس ، سواء لإشباع الغريزة أو الإنجاب . وقد استقر بناء على ذلك ترتيب اجتماعى مقتضاه أن ينال الرجل مطلبه هذا من المرأة شريطة أن يتولى هو إشباع الاحتياجات والرغائب المتعددة للمرأة ولأولاده منها . ويتضح من هذا أن حاجة الأنثى إلى الذكر كانت فى الأصل ـ ولقرون وقرون ـ أوسع مدى وأشدّ إلحاحا من حاجة الذكر إلى الأنثى ، وأن خيرها وصالحها ورغد عيشها ، أمور تتوقف على هذا الترتيب غير أن هذا

الترتيب ، كان دائما محفوفا بالمخاطر التى دفعت النساء من أجل الحفاظ عليه إلى نوع من التحالف والتضامن فيما بينهن ، حتى يواجهن جنس الرجال بأسره باعتباره العدو المشترك الذى يملك بفضل قوته العضلية وانفراده بكسب العيش وبالحكم كل أطايب الحياة .. لقد أصبح لزاما على المرأة حتى تشارك فى الاستمتاع بهذه الأطايب أن تروّض الرجل وأن تجعل من زواجه بها ضرورة لا مفرّ منها . ولكى يصبح هذا الزواج أمرا لا مفر منه بالنسبة للرجل ، بات من اللازم أن تكون المرأة حازمة متشدّدة بحيث لا تسمح للرجل بأن ينال غرضه منها إلا بالاستسلام وقبول الزواج ، فإن تبنّت هذا الموقف الحازم النساء أجمعين ، أمكن للغالبية العظمى منهن الاستفادة من هذا الترتيب وإشباع حاجاتهن . بيد أن هذه الغاية لا يمكن الوصول إليها على هذا النحو الشامل الفعال إلا متى احترمت كل النساء ذلك الواجب الذى ذكرناه (وهو الا يُنَلْن الرجل غرضه) . وبالتالى أصبح من المهم للغاية أن تضمن النساء عدم شذوذ بعضهن وعصيانهن لهذا الواجب ، وهو ما لن يتأتّى إلا بالتضامن الكامل فيما بينهن .

ومن هنا جاء اعتبار أى فتاة تسلم نفسها لرجل دون زواج ، خائنة لجنس النساء كله ، بالنظر إلى أنه لو شاع مثل هذا السلوك لنشأ خطر يهدد مصلحة المرأة بصفة عامة ، حين لا يجد الرجال ضرورة ملحة للزواج ، ولهذا بات من الضرورى إخافة مثل هؤلاء الفتيات من أجل ردعهن عن خرق التضامن النسوى . وسبيل هذه الإخافة هو وصمهن بالعار ، ومقاطعتهن ، والتعبير عن احتقارهن ، والقول بأنهن قد فقدن شرفهن . وقد امتدت هذه الإدانة بطبيعة الحال من الفتاة غير المتزوجة إلى المرأة المتزوجة التى تخون زوجها ، حيث أن النتيجة واحدة ، وعلى اعتبار أنها لم تلتزم حيال زوجها بشروط الاتفاق الذى تزوجها على أساسه ، وكذا لأن مثل هذا السلوك من شأنه أن يخيف الرجال من الزواج فيعزفوا عنه ، وهو ما يمثّل كارثة بالنسبة لجنس النساء كله . بل أصبحت خيانة المرأة لزوجها جريمة أبشع من جريمة استسلام الفتاة غير المتزوجة للرجل . ففى الحالة الثانية يمكن للرجل أن يردّ إلى الفتاة شرفها بتصحيح غلطته والزواج منها . أما المرأة المتزوجة الساقطة فإن جريمتها غير قابلة للإصلاح بزواجها من العشيق بعد طلاقها .

إذن فالأفكار الشائعة عن شرف المرأة أفكار سليمة وضرورية للمجتمع . غير أنها أيضا قد بنيت على مصالح محسوبة . وبالتالى فهى قيم - مع صحتها - نسبية وليست مطلقة . أعنى أنها قيم لا يمكن للفكر المجرد أن يصل إليها ، ولا أن يتبنّاها إلا على ضوء ظروف اجتماعية واقتصادية معينة . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن قتل الوالد أو الأخ للابنة أو الأخت المنحرفة ، أو انتحار الفتاة التى تحمل من علاقة غير مشروعة ، هو من قبيل المبالغة والتطرف ونسيان الغاية التى كانت فكرة « شرف المرأة » مجرد وسيلة لها .

فى مقابل هذا التضامن بين النساء ، ثمة تضامن بين الرجال يفرض على كل رجل متزوج أن يحرص كل الحرص على عدم إتاحة الفرصة للزوجة للإخلال بالتزامها الجنسى ، وتوقيع أصرم عقاب على هذا الإخلال إن حدث ، حتى لايُحدث ثغرة فى الترتيب الاجتماعى الذى ذكرناه متى تهاون أو تسامح مع خيانة زوجته رغم علمه بها . مثل هذا الزوج المتهاون محتقر من مجتمع الرجال كله ، وإن كان ضياع شرفه ليس فى نظر المجتمع بفظاعة ضياع شرف المرأة ، حيث أن العلاقة الجنسية ليست عنده بالدرجة الأولى من الأهمية - كما عند المرأة - وقد يفوقها لديه فى الأهمية طموحاته فى شتى الميادين .

ولعل أصل حرص الرجال على شرف نسائهم ، هو أنه مع نشوء نظام الملكية الخاصة ، سواء فى الأرض أو الحيوان أو النقود أو غير ذلك ، بدأ الحرص من جانب صاحب الثروة ـ وهو فى أغلب الأحيان من الرجال ـ على تنميتها ، وعلى التأكد من أنه سيورثها لأولاده هو .. كذلك فإنه مع ظهور نظام القبائل ، بزغ الاعتقاد لدى كل قبيلة قوية بأن قوتها مرتبطة بنقاء سلالتها . وهما سببان أدّيا إلى الرغبة فى التأكد من نسبة الأولاد إلى آبائهم ، وبالتالى إلى ظهور المفاهيم التى ألمحنا إليها عن السلوك المطلوب من الأنثى قبل الزواج وبعده ، وتأكيد أهمية البكارة وقت الزفاف ، وتفضيل الإسراع بتزويج الفتاة بعد بلوغها مباشرة ، أو حتى قبل بلوغها ، وفرض الحجاب عليها ، وإخضاع تحركاتها ونشاطها منذ وقت مبكر لرقابة الأب والأم والإخوة أو الأعمام ، إلى حين انتقالها إلى سلطة الزوج ورقابته .

حتكما هو الحال مع الكثير من القيم التى ترى طبقة أو عدة طبقات ، من صالحها أن تسود المجتمع الذى تعيش فيه ، ارتبطت هذه القيم بالدين ، واعتبرت هذه التقاليد والأحكام السلوكية من أحكام الدين التى لا سبيل إلى تغييرها أبدا .

غير أن القيم والمفاهيم هى لا شك عرضة للتغير على مرّ الحقب بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، خاصة فى المجتمعات التى لم يعد الدين يلعب فيها دورا كبيرا كالمجتمعات الغربية ، أو متى لم ترتبط تقاليد معينة بالدين . من أمثلة ذلك أنه قد كان من السهل نسبيا على اليابانيات التخلّى عن عادة لبس الأحذية الحديدية الضيقة من أجل تصغير حجم القدم ، بسبب عدم نص الدين على هذا التقليد ، فى حين كان من الصعب نسبيا على المسلمات أن يتخلّين عن الحجاب الذى يرين أن القرآن قد أمرهن والزمهن به إلى يوم الحساب .

فإن كان مفهوم شرف الفتاة قبل الزواج هو فى طريقه إلى الزوال فى المجتمعات الغربية ، فإنما يرجع ذلك فى رأينا إلى الأسباب التالية :

● أن التطورات الاجتماعية وأساليب التكنولوجيا الحديثة قد جعلت سبل كسب العيش ـ فى غالب الحالات ـ فى غير حاجة كبيرة إلى مجهود عضلى وعمل شاق لا يستطيع النهوض به غير الرجل . وبالتالى فقد خرجت غالبية النساء الغربيات إلى العمل إلى جانب الرجال ، وبات باستطاعتهن بفضل عملهن أن يوفرن احتياجاتهن المادية المتنوعة ، وإشباع رغباتهن المتعددة ، ولم تعد حاجتهن كبيرة ، كما كانت فى الماضى إلى الرجال من أجل توفيرها ، وبالتالى لم يعد الزواج شرطا لها ، ولم يعد يعنيهن بالدرجة الأولى نصب الشباك لرجال يتزوجن منهم .

● أنه بالرغم من أن الأعمال المنزلية ورعاية الأطفال لا تزال من شأن المرأة ، فإن التكنولوجيا الحديثة سهلت من هذه المهام ، وقصّرت من الزمن اللازم لأدائها ، وأقيمت المؤسسات التى ترعى الأطفال أثناء غياب المرأة فى عملها ، ومنحت القوانين المرأة الحق فى إجازة للولادة ورعاية الطفل ، بحيث لم تعد هذه المهام تستنفد ما كانت

تستنفده فى الماضى من وقت المرأة وجهدها ، وأمكن لها القيام بأعمال أخرى غيرها . وبالتالى فقد اختفى أو تقلّص إلى حد كبير تقسيم العمل على أساس الجنس .

● أن العلم قد اثبت أن الفكرة القديمة القائلة بأن حاجة الأنثى إلى الإشباع الجنسى أقل من حاجة الرجل غير صحيحة على الإطلاق ، وأصبح من رأى الأطباء أيضا أن عدم الإشباع الجنسى لدى المتزوجات له انعكاساته على الصحة البدنية والنفسية . وحيث أن المرأة فى المجتمعات الغربية لم تعد فى حاجة إلى الزواج من أجل سدّ احتياجاتها المادية ، فقد باتت تميل إلى الاعتقاد بأن من حقها الإشباع الجنسى مع العشيق دون التقيد بالقيود الثقيلة التى يفرضها الزواج ، خاصة أن وسائل منع الحمل التى توفرت فى عصرنا هذا قد قللت من خطر إنجاب أطفال غير مرغوب فيهم ، ويمثلون عبئا ماديا على المرأة .

وبتزايد عدد الفتيات الغربيات اللواتى لا يلتزمن بالعفة قبل الزواج ، انهار التضامن النسوىّ الذى كان يستهدف حصار الرجل وإجباره على التزوج . وكما أنه من شأن الثغرة فى جسر مقام على مجرى مائى أن تتسع تدريجيا حتى ينهار الجسر كله ، فقد كان من شأن تزايد عدد هؤلاء الفتيات أن أفلت الزمام من الجميع ، وأضحت الفتاة البكر فى المجتمع الغربى فى شبه عزلة ، ورآها غيرها محرومة بائسة ، تعذّب نفسها دون جدوى .

أما بالنسبة للزوجة الخائنة ، فإن الاستنكار لفعلتها لا يزال قائما فى ذلك المجتمع ، وكثيرا ما تؤدى الخيانة إلى الطلاق ، ربما بتأثير استمرار حرص الرجل على التأكد من أبوته للأولاد ومن أنه سيورث ثروته لأولاده لا لأولاد غيره ، ولأن الخيانة من شأنها إضعاف الرابطة الزوجية ، وأن تُفقد الحياة العائلية بهجتها القائمة على الثقة والحب المتبادلين ، غير أن هذه النقطة الأخيرة ضيقت من تلك الهوة الكبيرة فى تقييم الخيانة الزوجية من جانب المرأة ومن جانب الرجل ، إذ أن الخيانة من أى من الطرفين ـ على سواء ـ كفيلة بأن تزعزع من أسس المودّة والألفة والتفاهم والثقة التى لا غنى عنها فى أية زيجة سعيدة .

هذا عن الوضع فى الغرب . أما فى الشرق فإن المجتمع والقانون لا يزالان يريان أن خيانة الزوج أقل خطرا بكثير من خيانة الزوجة ، حيث أن الأولى هى عادة عابرة وغير ذات تأثير مدمر فى الحياة العائلية ، بالنظر إلى أن الجنس ليست له الأهمية العليا لدى الرجل (عكس الحال مع المرأة) ، وإلى أن الزوج لا يمكنه ـ بعلاقاته غير المشروعة ـ أن يقحم على زوجته أطفالا ليسوا أطفالها هى .

* * *

هذه بعض الأفكار التى خطرت بذهنى بعد مشاهدة فيلم « عفوا أيها القانون » ، ربما وجد القراء فى بعضها جانبا من الصحة .

● ●

ابراهيم عبد المجيد

الطيف

الوقت ليل ، مثل كل وقت ، شديد الإضاءة مثل كل ليلة . والحجرة واقفة.اعنى أن الجدران الأربعة فى أماكنها.على يمينى جدار ، وعلى يسارى جدار أيضا ، وخلفى جدار .كان أمام الجدار الذى على يسارى رفوف وكتب ، أراها الآن على يمينى . كل ليلة أراها على يمينى بينما أذكر جيدا أنى حين رتبتها ، وساعدتنى فى ذلك زوجتى وأطفالى ، كانت على يسارى . وأعرف أننى لم أغير من وضع المكتب ، ذلك أنى أحببت أن تكون لوحة الفنان عن زهرة الزنبق النابتة من رحم المرأة أمامى . تلك اللوحة التى توقف عندها الكثير من رواد المعرض باعتبار أنها تجسد الأمل ، بينما قال أحد النقاد عنها أنها تمثل الثورة ، واشتريتها أنا لهذا التفسير الأخير وحده ، فهو الأقرب إلى الصواب ، ففى يقينى أن الثورات التى تخرج من هذه الأماكن هى التى يمكن أن تنجح ، فهى تضمن انضمام الناس إليها بلا تفكير ... لكن هذا لايهمنى الآن ، ولا أريد الاسترسال فيه . فاللوحة أصبحت خلفى ، والجدار الذى نسيت أن أقول إنه لا يزال أمامى ، لا يزال أمامى ، لكنه امتد وشمل الباب . ورغم أن اللوحة أصبحت خلفى ، لم ينتقل الباب معها لكن هذا لا يخفينى . ذلك يحدث كل ليلة فى هذا الوقت بالذات ، حين يزداد ضوء الحجرة ، بعد أن ينام أكثر الناس فى الدنيا ويطفئون الأنوار والأجهزة الكهربائية ، وبعد أن ينام أيضا عمال الورديات الليلية ، أو أغلبهم ، تحت الآلات ، أوفى أركان العنابر ، ولا يبدو أن فى الدنيا ساهرين غير الخفراء السود ، الذين غالبا ما يجلسون فى البرد ، يمدون أياديهم فوق نيران أوقدوها من خشب وفحم ، ولا يتحدثون ، ولا يستمعون إلى أجهزة الرايو الصغيرة التى أطلقوا أصواتها لتؤنس وحدتهم .

فى هذا الوقت ، تزداد شدة الكهرباء فى المصابيح السهرانة ، وتشعشع أنوارها البيضاء . ومصباح حجرتى يفعل ذلك . لا يتأخر فيه . هل يعرف أنى أحب الضوء الأبيض كما أحب النهار الأبيض الرائق فى

الاسكندرية حين تسطع الشمس وينقطع المطر ؟ ... ليس لذلك معنى ، المهم أنه يزداد بثا للنور الآن ، تماما مثل الليلة ، الليالى ، الفائتة ، لكن الحجرة لا تأخذ فى الاتساع من شدة النور . ذلك يحدث ، أو يبدو لى ، كل ليلة ، ولا يحدث الآن . ربما هى لم تكن تتسع . ربما أنا الذى كنت اتضاءل . او انتشى ! لم يعد لى إذن إلا انتظار الطيف . فى هذا الوقت ، من كل ليلة ، وحين يبلغ النور مداه ، أراه يمر من امامى . فى العادة أكون منكفئا على كتاب . أشعر به يمر امامى فى اللحظة نفسها التى أرفع فيها رأسى عن الكتاب ، الذى أقرأه ، أو الذى اكتبه.وأراه . الحق به بعينى بعد أن يكون قد عبر الحجرة ودخل فى الجدار الذى على يسارى .

لم يخفنى قط . ذلك أنه بعد عبوره الأثيرى هذا يعتدل حال الحجرة ـــ تعود الكتب إلى مكانها . يظهر الباب على يسار الجدار الأمامى . ترتفع لوحة الزنبقة الخارجة من رحم المرأة على الجدار الأمامى أيضا ، وردية تبلل أعصابى ، وتنساب الموسيقى من الراديو ، كامرأة تحب بإخلاص . وهاهى لحظة عبوره قد اقتربت . جسدى يدرك ذلك . إذ أشعر به متحفزا لرفع رأسى عن الكتاب الذى أنا منكفىء عليه . وأشعر فى نفس الوقت أن صمت الليل قد بلغ أعمق نقطة فيه . نقطة المركزمن الدائرة . نقطة الإحساس المخيف بأن هذا الكون ، كان يوما لحظة من عدم ، وكان يمكن أن يستمر كذلك ، وكان يمكن أن لا يكون غير فضاء واسع سحيق بلا كواكب أو نجوم . كان يمكن أن يكون فى هذا الكون ، مجرات من رياح . لقد ازداد تحفز جسدى ، وأطلق إشارته فارتفع رأسى ، لكنه لم يمر بالسرعة المذهلة . كان أبيض أثيريا كما هو ، وبلا ملامح كما هو . إلا أنه ، ولا أعرف هل ستصدقنى أم لا ، توقف وسط الحجرة وأطلق ضحكة ومضى تاركا رنينها يتردد بين الجدران المغلقة ...

حلمى سالم

الليلكى

صدرى والصدعُ فضاءانِ ،

ثلاثةُ أطفال يحتملونَ المجرى فوقَ الساعدِ ،

هل تلحظُ ظلَّ يدىً على البهو الغربىِّ ؟

براحاتٌ صامتة تترامى تحت الإبطين ،

وتلك فلائك نوتيِّينَ تحطُّ حمولتَها المنوعةَ فى موسيقاىَ ،

فخذنى إن سمحتْ أنفاسُكَ للشَّطِّ ،

انحزنا للمُخضرّين وفُتحتْ ترسانات للماعز ،

دخلتْ رافلة كوخاً وهى مؤهَّلةٌ للتشريح :

استلقتْ فوقَ طنافس تصنعُها الأخيلةُ ،

شرابُ شعيرٍ سالَ من الكتفين ،

أتاها رَجَلٌ من نَفَسٍ فبكتْ حيَن انغلقَ الكوخُ

على ظلماتِ الكبشِ ونامت فى ترجمةٍ
باءُ البَلشون امتزجتْ من سنواتٍ خمسٍ فى بائى ،
هل تلمحُ ساقىَّ تسوخانِ ببطءٍ فى التيِّه ؟
وراءك كان رخامُ التوحيديِّين يُعَلِّينى ويبدِّدُ بَدَنى فى المسرحِ ،
وأنا أُلقى رُسغىَّ جوارَ القدمينِ وأفخرُ بالنارِ ،
معَلِّمتِى تَقرننى بالجُغْرانيَّاتِ وتنعتُنى بالمقصوصةِ :
فَزْعى طَلْقٌ ،
وهنالك عينا الأسدِ موازيتانِ لقرطى ،
لكنَّ الكادرَ أضيقُ من قفزٍ .

●

يريدكِ الليلكىُّ / كان هيكلُ السدِّ العالى جزءاً من شفتين /
لماذا تسيرين كلَّ هذه الفراسخِ بدونِ شدَّادةِ النهدينِ ؟ /
كتبتْ : هل طلبنى الليلكىّ فى هذه الساعةِ : الحادية عشرة
من ضحى ٢٧ مارس ١٩٩٠ ؟ /جاءت التى تدعونى إلى قَصِيِّها مفلوتة
كساهراتٍ /عَرَّيتُه من قطنِه وغسلتُه بقطيفةِ الرحمن /
قيظٌ /أنا لكَ لبؤةٌ /نهرُكَ انتَ أم هصيُر حنطةٍ ؟ /يعيدُ
الشعرُ انتاجَ المحبةِ وأنتِ تلقطينَ باللسان الليلكى /هذا

ونَامُ المخيرين / انتعشْ يافهدُ / حينما تدخلُ قبرَ الأغاخان
تذكَّرْ سقطتى / تحدَّثَ فتيةٌ عن التغيرات فى المعسكر الشرقىِّ
بينما كنتُ أقرأ الجملةَ الوحيدةَ فى رسالةٍ : شمسُ أسوانَ
خادمةٌ / قابلتُ سيدةً تقول لسيدٍ : جسدى يناصبنى /
سِلالٌ مليئةٌ بالمستقبَلات / جبلُ الجرانيت انشقَّ / غيَّرتُ
حادثةً بمنذَّاةٍ وهِمتُ فى هجيرى / أنتَ مزدوجٌ كمصرَ ومشدوخٌ
كخزانٍ / أشارَ عاشقٌ إلى بُنيَّاتِ المقهى فسألنى نوبىٌّ : هل
تزوجتَ جميلة ؟ / سُرَّتُكِ محفورةٌ على جدران معبدِ فيلة /
هذه غرفةُ الخمرِ السنوىِّ وهاتان تفاحتاكِ عاريتانِ فى ظُلمةٍ
تُشعلُ الأطراف بالصَّاد / بلحٌ يجفُّ فى ظهيرةٍ / عشرونَ
نسخةً أصليةً من جسمكِ النحيلِ تحملُ سقفَ المعبدِ الآيلِ /
والثعبانُ يسعى / جيلٌ واحدٌ وأحلامٌ عديدةٌ / خلفَ صالة الكُهَّانِ
قالتْ حَيَّةٌ لحيِّ : عُودُك رَنَّانٌ ياصانعَ الجثمان / كانَ رأسُ
بستانِ الاشتراكيين يثمرُ تينةً مضروبة حينما كنتُ أرقبُ
عابرةً تقول لعابرٍ : أنا كلبتُك المَسْقِيَّة.ياكرنكىُّ مازال العالمُ
مِلكاً لغمزتين / وإيزيسُ أحلى أسمائى / خذِ القمحَ إلى المعوَّقين
وأعطنى سنبلةً أغطى بها فَرْجى .

سَنْطٌ فوقَ الخَصْرِ ومئذنةٌ بمساواة جفونِى ،
للمختاراتِ المختارونَ وهذان النهدانِ يقودانِ الأبرارَ إلى قادشَ ،
كيف سأفلتُ من زَندىٍّ ؟
الساعةُ سَوْطٌ والهكسوسيونَ يشجُّون الجسرَ ،
فمن سأسلِّمهُ الأسرارَ المخزونةَ تحتَ الكتَّان المخطوطِ ؟
أنا الاثنانِ من الواحدِ لكنَّ المنتزهاتِ محاصرةٌ باليَرقاتِ ،
استندوا فوق أوَانىَّ وخَدَعونى بالرايةِ ،

باتوا منتعشينَ فحرَّرتُ الياقوتَ من الياقوتِ وبَيَّنتُ القلعةَ ،
قدمایَ على صخرٍ وطمأنيناتٌ زائفةٌ فى الحَلقِ ،
انظرْ للظلِّ يُقَسِّم وجهى والمذياعُ يبثُّ الصِّبغَةَ ،
كيف سأخطو من مملكتى للملكوتِ ؟
المرأةُ تَفشى معصَمها المنقوعَ بروحِ الخلِّ وتنهضُ بين الثكناتِ
مكللةً بكتابِ الموتى ،
والمختارةُ ماشيةٌ بوظائفِ أعضاءِ رعاياها المختارينَ ،
فكيفَ سأصعدُ من رَهَبُوتى للراهب ؟
كنتُ أنا الجائزَ :
أشهدُ صاغاتٍ منتشرينَ على الأعناق يَصُدُّون البيتَ عن البيتِ ،
وفى آخر قنطرةٍ طائرةٍ تسقطُ سيدةٌ فوق المفصلِ ،

ويخرُّ التركيبُ المتقَنُ بخراباتٍ متقَنَةٍ .

●

يحمـل الطمىُ حلمَ المتعبين/قـربَ الصـوامـع قـالت : ريقُـه
الصباحىُّ لى/الحيوياتُ مبروكات/كانت المناظراتُ تدورُ حول
كيف يديرُ الاجتماعَ الحزبىَّ/لكننى كنت أبتغيك يا وازن غلالى
عثرات العمر غَلاَّبة/هذا قميصُ أختى الصغيرةِ وذاك الذى
تحت حاجبيكَ ضَنَا المغادِرين/كيفَ أجبتَ على سؤالِ
النوبىِّ ؟/خَلِّ الوردةَ سرِّيَّةً/أنا أنا أنا/ليسَ على
لحمى ملابس داخليةٌ/مصرُ التى فى خاطرى/صديقاتى يقلنَ
لى : اشترى الليلكىَّ بالفضائحِ المقدَّساتِ/سوفَ ترقصين
فى استقبال الرفاق الخارجين من طُرَةٍ/أنتَ أنتَ أنتَ/
علماءُ وعمالٌ/أناديكَ وهذا يكفى لأن أموت/اسكبْ
على جلدى ثلاثيَّة المصرىِّ/غرغرينة تأكُل البلادَ/فُضَّ/
ليسَ على القتلى حَرَجٌ/هل الشهوةُ تعنى المبايعة ؟/أنا
المسُوقةُ إلى الليلكىِّ/أنتركهم يغصبونَ العروبةَ ؟/أغدو
بحريتى على عتباتهِ/مجد الأُبوَّةِ والسؤددا/له جنائزى
والارادات والزورقُ/فليسوا بغير صليل السيوفِ/

سلطانُه سلطانى وتمساحُه على البوّاباتِ /يجيبون صوتاً
لنا أو صدى /إقرأ المحفورَ على نُصب الصداقةِ ستجدُ
الحرفينِ من البائيَّةِ والحائىِّ شاهِقَيْن /اين كنا ياصَبُّى ؟
مملوءةٌ أنا بصَبوةِ القفنس امتلاء الأثرياء /انظرْ إلى
الجيملاتِ واطلبْنى /أهلاً بالمعاركِ /صرتَ تدخلنى كأنكَ
تموتُ بعد فحَّةٍ /أسطورتانِ /وصرتُ أنفردُ على بطنى
كأنى فكرةٌ مقوَّسةٌ /أنا المثنى والموتى وحيدون /نيلُكِ /
الغرغرينةُ التى تفشو فى عروقى تجهِّزُ القربان /فلتخبئ الوثيقة
عن عيون العاطلين /بالأحضانِ يامزارعُ /هذه هى البحيرةُ التى
تَمَنتْها الطفولاتُ /نيلُه /يأتينى الهوى الذى ارتقبتُه ثلاثين
عاماً وثمانيةً /عدَّى النهار /قابلتُ سيدةً تقول لسيدٍ :
لماذا أبلغتَ عن ثلاثين شهيداً ثم صببتَ فى جوفكَ
الكونياكَ باكياً ؟ قُصِّى شَعركَ الطويل صيفاً /ما اسمُ

هذه اللذَّاتُ ياصاحبى ؟ /يريدُكِ الليلكىُّ /لنا عند محمدٍ
شابان /راح فجرٌ يؤذن فى الناس حينما كنت أُؤَذِّنُ فى فَذَّةٍ /جيلٌ
واحدٌ وأحلامٌ عديدة /نيلى/سوف أقرأ لك طائرَ الرذاذِ ونحن
مخلوطانِ فى علقة /تماثيلُ رخاميةٌ واوبرا على تُرعاتِ نجعى /
أيقظى الليلكىَّ بإصبع القدم واستريحى ساعةً من خيانات

الأحبَّةِ/بَيْرق/نداكِ ما زال فى حَلقى ولسنا أصحابَ مشأمةٍ

●

مُبْتَلٌّ هذا السيمافورُ بزيتِ اللقطاءِ ،
ولكنَّ الوجعَ عطيَّاتٌ سانحةٌ يجنيها المتخلِّدُ ،
كان مثلثٌ فخذىٌّ كليم اللوتسِ والشفتان مشقَّقتين بأملاحِ
الفرقاء ،
النَظَّارةُ غامقةٌ فيما وهجُ المرمر أُسِّىٌّ يخمشُ ظنى بالرغباتِ ،
أنا آتيةٌ من ذاهبةٍ والسَّفَّاحونَ سواسيةٌ ،
دَهَنَ الربُّ ذراعىَّ بمسقط ضوءٍ شرقىٍّ
فطفتْ حلماتٌ فوق مساراتِ اللقلق مستيقظةً
قاربت الطفلة كتفىَّ فظلَّ التابل مرشوشاً بين الرُّكبة والحوضِ ،
أنا الملتَهِمَةُ لكن صدرى والصدعُ فضاءانِ مُضاءانِ ،
لماذا ترمقُ حمُّصَةً غائصةً فى صحنٍ مجلوٍّ ؟
أنتِ مهدَّدة بالكاتدرائياتِ من الخلف وبالزعماءِ من الواجهةِ
اختفت اللورياتُ من اللقطة لحظةَ كنت تحكِّينَ وصيفاتٍ
بشرائحِكِ الملفوفةِ وتفرِّينَ إلى مَيْمَنةٍ ،

من يتكىء على الصِّلِّ سواىَ ويستخرج كوثرة دائرة من
حلم أجَّره الفصحاءُ لمرحلةٍ ؟

هائى تنفصل الليلةَ عن هاءِ النحويِّين وتتحدُ بهاءاتِ المحوِ ،
فخذنى للشط إذا سمحتْ أنفاسك يانوتىّ
وساومْنى : قائمةُ تحاريق الوادى منكَ ،
ونسرُ الشرفة منى ،
العسسُ غراميونَ وصاحبتى تعرفُ سِرِّى ،
هل كنت محرَّمةً فى الطرقات ومعلنةً فى الملجأ ؟
تنفجرُ عروشُ الصيف مطيَّبةً بلعابِ الفلاحينَ ،
فماذا حجبَ عن الكادرِ سائقَ قاطرةِ الثورةِ ؟
أوصى أختَكِ بى ودعيها تكشفُ للحرسِ السابقِ
أن المختارةَ للمختار وفى الأرضِ مصائرُ طارئةٌ ،
قدُّكِ فى الناشنكاه جميلٌ ،
هل كانَ جواسيس السلطة مُدَّرعين برأسِ الغليونِ ؟
إطلعْ : تضرب ريحٌ راغبةٌ جلبابى ،
يلتصق القطنُ بحمصتىَّ فألمحكَ على الأسلاكِ ترشِّحُ نفَسك
للطيرانِ ،
فأين ستكتب أن المرأةَ والنهرَ بغير الشعراءِ
شهادةُ زورٍ فوق العجلاتِ الطائشةِ ،
أنا ذاهبة من آتيةٍ ،
والمركبُ مثقلةٌ بطحينٍ مشموم

سمير فريد

القاهرة فى الأفلام المصرية

● تعتبر الابحاث التى قدمت فى إطار الحلقة الدراسية التى نظمها مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية عن القاهرة فى الأفلام المصرية ، من اهم الابحاث السينمائية - الاجتماعية .

ولكن عدم وجود ارشيف حقيقى للافلام فى مصر ، ادى إلى تناول القاهرة فى الافلام المصرية المعاصرة فقط ، وبالتحديد فى افلام المخرجين الذين ينتمون إلى السينما الجديدة بعد ١٩٦٧ ، وحركة الواقعية الجديدة فى الثمانينات .

فالبحث الذى قدمه عادل منير يتناول فيلم الجوع إخراج على بدرخان وهو من أعلام حركة السينما الجديدة ، والبحث الذى قدمه كمال رمزى عن سينما رأفت الميهى ، وهو من أعلام حركة الواقعية الجديدة التى ينتمى إليها أيضا عاطف الطيب موضوع فاضل الأسود ، ومحمد خان موضوع بحث مدحت محفوظ .

بل أن بحث القاهرة فى الأفلام المصرية التسجيلية الذى كتبه على أبو شادى يتناول أيضا أفلاماً تسجيلية لمخرجين ينتمون إلى نفس هاتين الحركتين . ولعل البحث الوحيد الذى حاول إلقاء نظرة على التاريخ هو بحث مصطفى درويش عن الرقابة ، ودورها فى الصورة التى ظهرت عليها القاهرة فى الافلام المصرية .

وعدم وجود أرشيف حقيقى للافلام فى مصر . بل وعدم وجود مجرد فيلمو جرافيا للأفلام ، بأنواعها وأطوالها المختلفة وعدم تقدير بعض الباحثين لأهمية افتقاد هذا الأرشيف وهذه الفيلموجرافيا ، أدى إلى صدور بعض الأحكام دون أى تحفظات ، بينما هى أحكام خاطئة كما فى بحث مدحت الذى يقرر أن فيلم « ضربة شمس » إخراج

محمد خان عام ١٩٨٠ صور القاهرة على نحو لم يسبق له مثيل فى أى فيلم مصرى سابق ، بينما يكفى وجود فيلم مثل « حياة أو موت » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٥٤ ليؤكد خطأ هذا الحكم .

ونفس الملاحظه نجدها فى بحث مصطفى درويش الذى يقرر على نحو قاطع أن فيلم « أغنية توحة الحزينة » إخراج عطيات الأبنودى عام ١٩٧٢ هو أول فيلم يصور الشوارع الشعبية فى القاهرة دون أى تزويق فمن حق الباحث أن يرى أنه « أحسن فيلم » ولكن ليس « أول فيلم » ويكفى وجود فيلم مثل « سيمفونيه القاهرة » إخراج « صلاح أبو سيف » عام ١٩٤١ ليؤكد خطأ هذا الحكم .

وتطرح أبحاث الحلقة العديد من القضايا الجديرة بالحوار والمناقشة . وأول هذه القضايا عن المكان فى السينما ، وهل له أهمية خاصة عن المكان فى الرواية أو القصة أو المسرحية أو الأوبرا أو الباليه ، وهل يمكن أصلا أن نتحدث عن مكان ما مجردا عن الزمان الذى وجد فيه ، أو الذى عرفناه نحن فيه ؟

دون الخوض فى تعقيدات فلسفية ، يمكن القول إن المكان يستحيل أن يوجد مجردا عن زمانه . وأن المكان الوحيد المجرد عن الزمان هو « الجنة » كما جاءت فى الأديان . فيما عدا ذلك يتصف كل مكان بصفات الزمن الذى وجد فيه ، سواء كان قرية أم مدينة ، معبداً أم منزلاً .

ويمكن تجريد المكان فى أجناس وأشكال الفنون الدرامية . ولكن يستحيل تجريد المكان فى السينما ، عندما تصور الكاميرا مكاناً حقيقياً سواء فى السينما الروائية أم السينما التسجيلية . وحتى عندما تدور أحداث الفيلم القصصى أو الروائى دون تحديد مكان معين أو زمان معين .

العلاقة الخاصة بين المكان والسينما هى إذن تصوير الكاميرا لمكان حقيقى . وليس عند اصطناع مناظر تصمم وتنفذ فى الاستوديو مهما كانت مطابقة للواقع التاريخى ، أو الواقع المعاصر . ولذلك فإن حديث عادل منير عن القاهرة فى فيلم « الجوع » باعتباره وثيقة عن القاهرة لا يعبر عن هذه العلاقة الخاصة بين المكان والسينما . وإنما هى القاهرة كما تصورها مصمم المناظر صلاح مرعى .

وليس كل فيلم يصور فى مدينة هو فيلم عن هذه المدينة . فهناك مئات الافلام التى صورت فى القاهرة مثلا ، ولكن لا يمكن اعتبارها عن مدينة القاهرة ومن هذه الافلام أفلام رافت الميهى . صحيح أن ديكورات هذه الافلام تقام فى أماكن حقيقية ولكنها تعبر عن رؤية الفنان الذاتية ، وعن عاله الخاص .

وبنص كلمات كمال رمزى فإن « الورشة والسجن والجزيرة والمستشفى،عند رافت الميهى مؤلف ومخرج كل أفلامه ، ليست مجرد مسرح سلبى تدور عليه الأحداث ، ويتحرك فى فراغه الأبطال ، ولكنها بتكوينها وترتيبها ، تعبر عن العالم الخارجى الأكثر اتساعا ، وهى تكتسب حضورا قويا عميقا من خلال علاقاتها الوثيقة .

ولايقتصر الأمر على الفيلم الروائى أو الفيلم القصصى ، فهناك أفلام تسجيلية تصور بعض مظاهر الحياة فى مدينة القاهرة ، ولكنها لا تعبر عن المدينه ـ المكان ، مثل فيلم « النيل أزرق » إخراج هاشم النحاس أو فيلم « حديقه الحيوان ٢ إخراج محمد شعبان ، أو فيلم « انقاذ » إخراج مختار احمد ، من بين الافلام التى اختارها على أبو شادى من الافلام التسجيلية التى يرى أنها تعبر عن مدينة القاهرة .

والمكان الحقيقى فى السينما ليس المكان الذى يضيف إليه المخرج ما يعبر عن وجهة نظره . وبالتالى فصورة جمال عبد الناصر مثلا فى ورشة النجار فيلم « سواق



○ مقهى فى وسط البلد
(فيلم الحب فوق هضبة الهرم)
إخراج عاطف الطيب

الاوتوبيس » إخراج عاطف الطيب ، أو فى مقهى فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » لنفس المخرج ، ليست من خصائص المكان كما يذهب فاضل الاسود ، وانما هى إضافات تعبر عن وجهة نظر محددة ، فليس فى كل ورشة ولا فى كل مقهى صورة الزعيم المصرى الكبير .

وقد لاحظ على ابو شادى عن حق أن الكاميرا فى فيلم « الصباح » إخراج سامى السلامونى « تتعفف عن الاقتراب من البشر ، ويستشعر المرء نوعا من الازدراء للواقع والبشر » . ولاحظ نفس الملاحظة عن فيلم « القاهرة كما لم يرها أحد » إخراج إبراهيم الموجى فى قوله إنه جعل الكاميرا ترصد الناس من بعيد رغم أنه يراه أكمل وأجمل الافلام التى تناولت مدينة القاهرة .

وفى بحثه عن أفلام محمد خان تناول مدحت محفوظ المدينه ، وليس القاهرة فقط . ولاحظ ببراعة أن المدينة عند خان تناظر الطليعة والحرية والريادة والتقدم . على النقيض من صورة المدينة فى أغلب الافلام المصرية . وأن محمد خان فى فيلمه الريفى « خرج ولم يعد » تحدث عن المدينة أيضا ، وظلت المدينه حاضرة فى ذهن المتفرج حتى وهو يشاهد الريف . وأن تصوير خان لمدينة المنيا فى فيلم « زوجه رجل مهم » اقتصر على حياة ضيوف المدينه المؤقتين مثل ضابط الشرطه أو مهندس الرى .

والقضية الثانية التى تثيرها ابحاث الحلقة الدراسية هى قضية العلاقة بين القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة يقول صلاح مرعى فى بحث عادل منير إن القاهرة أصبح لها طابع أقرب إلى الأوربة من معمار وشوارع وحركة نقل وملابس وحتى العادات والتقاليد ، والتى تطورت بشكل شديد السرعة ، الا أننى ارى أنها ليست هى القاهرة الحقيقة ، ولكنها القاهرة الإضافية .

وهذه النظره شائعة فى البلاد التى أطلق عليها الغرب « العالم الثالث » . وهى نظرة تعبر عن الاحتلال النفسى والفكرى والوجدانى الغربى لكثير من مثقفى هذا العالم الثالث . فالمدينة ليست اختراعاً غربياً والعمارة ليست اختراعاً غربيا والجزء الأحدث من اى مدينة فى أى مدينة

فى العالم الثالث يعبـر عن عمارة العصر ، وليس عمـارة الغرب .

ووصف صلاح مرعى للقاهرة الأحدث بأنها إضافية ، أخف وطأه من وصف على أبو شادى فى بحثه لكل من صور هذه القاهرة الإضافية بأنه ضيق الأفق فالواقع أن القاهرة مثلها مثل أى مدينة أخرى فى العالم ، تتطـور مع مـرور الزمن ، وزيادة عدد السكان مع التقدم الصحى النسبى ، صحيح أن الخديوى إسماعيل حين بـدأ يبنى القاهـرة الحديثة فى القرن التاسـع عشر جعل دار الاوبـرا تعطى ظهرها للقاهرة القديمة على حد تعبير الكاتب الكبير كامل زهيرى ، ولكن بعد مرور اكثر من قرن من الزمان تفاعلت القاهرة القديمه مع القاهرة الحديثة تفاعل الجسد الواحد مع مختلف عناصره .

والقضية الثالثـة فى أبحاث الحلقـة الدراسيـة تتعلق بمفهـوم الصدق والكـذب . فالملاحظ فى بحث مصطفى درويش وكذلك بحث على أبو شادى أن الصدق عنـدهما سواء فى السينما الـروائية أم القصصيـة أم التسجيلية مرهون بتصوير مظاهر الفقـر والبؤس . وتلك فى نظـرى أيضا من ثمار الاحتلال الغربى الداخلى لكثير من مثقفى العالم الثالث . ففى كل مدن العالم مظاهر للفقر والبؤس وفى كل مدن العالم أيضا مظاهر للثراء والحياة الرغدة . وليس أكذب من يقتصر على تصوير المظاهر الاولى الا من يقتصر على تصوير المظاهر الثانيه .

صحيح أن الافكار السائدة فى أوساط السينما التجارية تلتقى مع سلطات الدول المتمثلة فى الرقابة فى محاولة منع كل جوانب القصور والتخلف ، وإبراز المظاهر الإيجابية فقط . ولكن هـذا ليس فى دول العالم الثـالث فقط ، ومن ناحية اخرى ، فإن الاحتكام إلى هذه الحقيقـة كمقياس لتقييم الافلام يعنى الدوران فى فلـك الرقـابة ، وبـالتالى الاحتكام إلى مقاييس الرقابة ، ولو بـالسلب ، فليس كل ما تمنعه الرقابة جيدا ، وليس كل ما تبيحه الرقابه رديئا . والا لما تقدمت أى دولة فى العالم ، وفى التاريخ ، خطـوة واحدة إلى الامام .

وهناك وجهات نظر فى بحثى على أبو شادى ومصطفى درويش من الضررورى التوقف عندها . اذ يرى على أبـو شادى أن بول وارن المدرس فى معهد السينما بالجيزة فى الستينيات كان السبب الرئيسى فى قيام حركة تسجيليـة جديدة ، ويعتبره صاحب « مدرسة » . ولا شك فى تأثير بول وارن ولكنه ليس صاحب « مدرسة » ، وليس السبب الرئيسى فى قيام حركة تسجيلية جديدة .

كـذلـك نختلف مـع مصطفى درويش فى اختيـاراتـه المحدودة جدا من الافلام التى عبرت عن القاهرة بعمق فى تاريخ الافلام المصرية . فهو لايختار غير فيلم تسجيـلى واحد ، وهو « أغنية توحه الحزينة » ولا يختار غير أربعة افـلام روائيه هى « العـزيمـة » اخـراج كمـال سليم ، « والسوق السوداء » إخراج كامل التلمسانى ، و « عيون

لا تنام » و « للحب قصة أخيرة » إخراج رأفت الميهى .

والأغـرب من حديث مصطفى درويش عن المـاضى ، حديثه عن المستقبل . إذ يقول فى ختام البحث لا ينتظر فى المستقبل القريب أن يجرؤ مخرج مصرى على إبداع فيلم بـأماكن مثـل الأماكن التى جعلت من الـرائعة الهنـدية « سلام بومباى » عملا جليلا . ولا غرابة فى هذا ، فالرقابة ما يزال لها خطرها ، وهو خطر غير قليل . وفضلا عن أن الرقابة فى الهند اكثر عنفا من الرقابة فى مصر ، فقد شهدت مصر إنتاج العديـد من الأفلام التى تفـوق فيلم « سلام بومباى » ، كما يستحيل علميا المصادرة على ما يحدث فى المستقبل على هذا النحو .

ولعل الإضافة التى يمكن أن تضيفها هذه المقدمة إلى أبحاث الندوة هى إلقاء على نظرة على القاهرة فى تـاريخ الأفلام المصرية . فتكون بـذلك مكملـة لتناول الأبحـاث للعاصمة المصرية فى الأفلام المعاصرة .

* * *

فى البدء كان لوميير ، وقد أرسل لوميير إلى القاهرة بعثة أولى عام ١٨٩٧ ، وثانية عام ١٩٠٦ . وكما جاء فى كتاب احمد الحضرى عن تـاريخ السينمـا فى مصر حتى عام ١٩٣٠ ، صورت البعثة الاولى لقطـات وثائقيـة للقاهـرة أهمها كوبرى قصر النيل وميدان القلعة وميدان الأوبرا وميدان العتبة وميدان السيدة زينب وميدان سليمان باشا (طلعت حرب فيما بعد) وشارع النحاسين . وصـورت البعثة الثانية ميدان الازبكية وشارع الموسكى .

وفى نفس الكتاب أن لقطات أخـرى صورت بـواسطة مصورين مصريين مثل ملعب قصر النيل فى الجزيرة عام ١٩٠٩ ، وكنيسة الروم الكاثوليك بالفجالة عام ١٩١١ ، ومن القاهرة إلى الاهرام ، والمدينة العظيمة فى مصر عام ١٩٢٢ . ويحتفظ معهد لوميير فى ليون بما صوره مصوره عن القاهرة وربما توجد الوثائق الأخرى فى أراشيف لندن أو برلين ، ولكن لا شىء من هذه الوثائق بالذات فى أرشيف مصر .

أما بالنسبه للأفلام التسجيلية ، فلعل أقدم فيلم عن القاهرة « سيمفونية القاهرة » إخراج صلاح أبـو سيف عام ١٩٤١ . وهو فيلم كما يقول مخرجه يتغنى بالفوضى والضجيـج فى القهرة ، وقـد أخرجـه للرد عـلى صحفى بريطانى سخر من المدينة . ومن الغريب بالطبع أن يتغنى فنان بالتلوث السمعى ، ولكن من الواضح أن الفيلم كان مجرد رد فعل ، وتعبيراً عن التعصب الوطنى فى ظل وجود قوات الاحتلال البريطانى .

وفى الخمسينات أخرج عبد المنعم شكرى القاهرة عام ١٩٥٢ ، وحسن توفيق « سور القـاهرة » عـام ١٩٥٢ ، وسعد نديم « القاهرة ٥٥ » عام ١٩٥٥ ، وفريد الجندى « جبل المقطم » عام ١٩٥٦ وفى الستينـات اخرج حسن رضا « يوم فى القاهرة » عام ١٩٦١ ، و القاهرة القديمه و « القاهرة فى الليل » عام ١٩٦٢ ، واحمد كمال مـرسى « القاهرة » عام ١٩٦٣ ، ومنير توفيق « المعادى » عـام ١٩٦٤ ، وواصف عزيز « القاهرة فى الليل » و « القاهرة » عام ١٩٦٦ ، ومحمد عز العرب « القـاهرة ٦٧ » ، عـام ١٩٦٧ وفى عام ١٩٦٩ أخر ج سمير عوف القاهرة ١٨٣٠ وهو فيلم عن لوحات روبرتس المشهورة ، وكان أول فيلم من أفلام الفن عن المدينة .

وبسبب المأساة المضحكة لأرشيف الأفلام فى مصر ، يصعب ، إن لم يكن من المستحيـل ، مشـاهـدة هـذه الأفلام ، التى تشكل بـرنامجـا خاصـا عن القاهـرة فى الخمسينات والستينات .

وفى السبعينات وفى إطار نجاح السينما الجديدة بعد ١٩٦٨ ، تم إنتاج مجموعة من الافلام التسجيلية المتميزة

عن القاهرة ، والتى شاهدها كاتب هذه السطور بحكم معاصرته لفترة إنتاجها ، ومتابعته لحركة الانتاج .

وأهم تلك الافلام حسب تواريخ الانتاج حدث فى ١/١/ ١٩٧١ » إخراج فوائد فيظ الله ، و « اغنيه توحة الحزينة » إخراج عطيات الأبنودى عام ١٩٧٢ و « هنا القاهرة » إخراج يوسف ابو سيف ، و « القاهرة كما لم يرها احد » اخراج ابراهيم الموجى عام ١٩٧٥ و « انفجار » إخراج عبد القادر التلمسانى عام ١٩٧٩ ، وهو أطول فيلم تسجيلى عن القاهرة (٦٠ دقيقة) . وكل هذه الافلام لم تعرض قط الا فى ندوات اتحاد نقاد السينما . فهى افلام ممنوعة بالفعل ، وليس بقرارات . وربما كان تصوير هذه الافلام لتناقضات الواقع فى مدينة القاهرة بأساليب سينمائية متكاملة ومؤثرة ، هو الذى أدى إلى عدم وجود اية أفلام تسجيلية عن مدينة القاهرة على نفس المستوى طوال الثمانينات .

اما عن الأفلام الروائية ، فقد كان من النادر أن تصور فى شوارع القاهرة أو أى مدينة أخرى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . وقد كان هذا هو السائد فى كل الإفلام الروائية فى العالم . حتى الفيلمين الهامين اللذين أنتجا أثناء الحرب العالمية الثانية ، وهما « العزيمه » إخراج كمال سليم عام ١٩٣٩ ، و « السوق السوداء » إخراج كامل التلمسانى عام ١٩٤٣ ، (منع وعرض عام ١٩٤٥ بعد نهاية الحرب) صورا بالكامل فى الاستديوهات .

وأذكر أثناء عرض أحد أفلام محمد كريم التى أخرجها فى الثلاثينات ومثل الدور الأول فيها المغنى والملحن المعروف محمد عبد الوهاب ، فى أسبوع لأفلام كريم أقيم بعد وفاته فى سينما أوبرا عام ١٩٧٢ ، أن سرت فى الصالة مشاعر خفية مذهلة عندما ظهرت على الشاشة لقطة واحدة لاتتجاوز مدة عرضها بضع ثوان لشارع فؤاد (٢٦ يوليو فيما بعد) .

ومرة أخرى ليس التصوير فى الشوارع فضلا فى ذاته ، وليس عدم التصوير فى الشوارع عيبا فى ذاته . وقد خرجت الأفلام اليابانية إلى الشوارع إثر تدمير ستديوهات السينما فى اليابان نتيجة زلزال عام ١٩٢٣ ، بل وخرجت إلى الشوارع فى ايطاليا بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة تدمير الاستديوهات الإيطالية فى الحرب ، كما خرجت إلى الشوارع فى مصر نتيجة الانهيار الادارى والفنى فى ستديوهات الجيزة فى الثمانينات ، والذى يشبه الزلزال فى اليابان والحرب فى إيطاليا .

ولكن هذا لا يعنى أن الكاميرات فى الافلام الروائية لم تخرج إلى الشوارع باختيارها أبدا . فقد حدث ذلك فى روسيا بعد الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ ، نتيجة اختيار أيديولوجى . كما حدث فى مصر وبلاد أخرى كثيرة تأثرت بالواقعية الجديدة فى إيطاليا بعد الحرب كمنهج وأسلوب فى التعبير عن الواقع . وكانت افلام الواقعية الجديدة فى ايطاليا تعرض فى القاهرة والاسكندرية فى نفس الوقت الذى تعرض فيه فى روما ونابولى .

ويبدو تأثير الواقعية الجديدة الايطالية فى تصوير القاهرة أوضح ما يكون فى فيلم « الأسطى حسن » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٢ الذى صور العديد من مشاهده فى حى الزمالك وحي بولاق ، باعتبار الأول من احياء الأغنياء والثانى من أحياء الفقراء ، ولا يفصل بينهما غير ذلك الكوبرى القصير الذى بناه إيفل على النيل . ولم يفتح أبدا .

ولكن الفيلم الأهم ، والذى كان أول فيلم روائى مصرى صورت أغلب لقطاته فى شوارع القاهرة فيلم « حياة أو موت » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٥٤ ، والذى كان جديرا بالفوز فى مهرجان كان أو مهرجان فينسيا أو مهرجان برلين لو كانت هذه المهرجانات دولية حقا ، وموضوعية حقا .

ويعبر الفيلم عن مشكله صبية حصلت على دواء غير صالح لوالدها ، ويحاول الصيدلي أن يمنع وصول الدواء إلى المريض بأى شكل . وتتوه الصبية فى شوارع القاهرة . وعبر اكثر من ساعة يصور كمال الشيخ وثيقة سينمائية - اجتماعية متكاملة عن المدينة . وقد عاد نفس المخرج إلى تصوير شوارع القاهرة مره أخرى فى فيلم « تجار الموت » عام ١٩٥٧ . ولكن ظل « حياة أو موت » هو أهم فيلم عن القاهرة فى الخمسينات من حيث الكم والكيف معا .

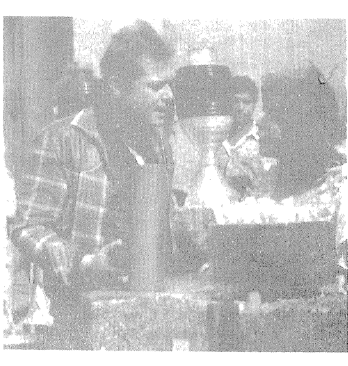
وفى النصف الثانى من الخمسينات ظهرت ملامح كثيرة من القاهرة فى العديد من الأفلام ، مثل « مصر الجديدة » فى « الوسادة الخالية » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ ، وشارع محمد على فى « شارع الحب » إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨ ، والغورية فى « هذا هو الحب » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٨ ايضا ، والعباسيه فى « انا حره » إخراج صلاح أبو سيف والزمالك فى « فضيحة فى الزمالك » إخراج نيازى مصطفى ، والعتبة فى « العتبه الخضراء » إخراج فطين عبد الوهاب ، ووسط القاهرة التجارى فى « إحنا التلامذه » إخراج عاطف سالم وكلها عام ١٩٥٩ .

وفى الستينات ساهم هنرى بركات فى التعبير عن القاهرة سينمائيا فى فيلم « فى بيتنا رجل » عام ١٩٦١ ، وربما يكون أحسن فيلم مصرى عن القاهرة فى شهر رمضان ، شهر صيام المسلمين . رغم ديانة مخرجه المسيحية وهو فى هذا يجسد ببلاغة ، وبساطة ، ودون ايديولوجيات ، عبقرية مصر الحقيقية والتى لا نستطيع حتى أن نصفها بالتسامح الدينى ، وإنما هى أكبر من مجرد التسامح .

وشهد النصف الاول من الستينات أيضا « تحت سماء المدينة » إخراج حسين حلمى عام ١٩٦١ ، و « موعد فى البرج » إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٦٢ ، و « القاهرة فى الليل » إخراج محمد سالم عام ١٩٦٣ ، ثم « فجر يوم جديد » إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٥ . وهو أهم فيلم عن القاهرة فى الستينات ، كما يعتبر « حياة أو موت » أهم فيلم عنها فى الخمسينات . والمشاهد التسجيلية للقاهرة فى الفجر كما صورتها كاميرا عبد العزيز فهمى فى هذا الفيلم من أعظم المشاهد فى السينما المصرية .

ولا يوجد فى السبعينات الفيلم الذى يعبر عن القاهرة ، كما ظهرت فى حياة أو موت أو فجر يوم جديد ولكن ملامح من المدينه تبدو فى أفلام « شباب فى عاصفة » إخراج عادل صادق ، و « شىء فى صدرى » إخراج كمال الشيخ ، و « ثرثرة فوق النيل » إخراج حسين كمال ، و « امراة من القاهرة » إخراج محمد عبد العزيز ، وكلها عام ١٩٧١ . و « غرباء » إخراج سعد عرفه و حمام الملاطيلى اخراج صلاح أبو سيف ، و « السلم الخلفى » إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٣ . و « قاع المدينة » إخراج حسام الدين مصطفى و « الشوارع الخلفيه » إخراج كمال عطية ، و « الهارب » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٤ . و الظلال فى الجانب الاخر إخراج غالب شعث عام ١٩٧٥ .

ثم كانت الطفرة الكبرى فى الثمانينات ، مع حركة الواقعية الجديدة وبالذات مع مخرج مثل محمد خان ، والذى تعتبر أفلامه أطول وأجمل قصيدة عن القاهرة . وإذا كان هناك مخرج يمكن أن نطلق عليه أنه مخرج القاهرة فى السينما ، فهو محمد خان ، تماما كما يمكن أن نطلق على اشتفان سابو أنه مخرج مدينة بودابست .



○ ميدان العتبة (فيلم بيت القاصرات)
إخراج احمد فؤاد

والمخرج الثانى الذى اهتم بالتعبير عن القاهرة فى حركة الواقعية الجديدة هو عاطف الطيب ، وخاصة فى « الحب فوق هضبة الهرم » و « ملف فى الآداب » . وكل دراسة إجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو نفسية أو معمارية عن القاهرة فى النصف الأول من الثمانينات تصبح ناقصة على نحو معيب إذا تجاهلت هذين الفيلمين .

والقاسم المشترك بين وثائق القاهرة السينمائية فى أفلام خان أو الطيب هو مدير التصوير الفنان الكبير سعيد شيمى الذى يعتبر أهم مصور سينمائى مصرى استخدم الكاميرا المحمولة على اليد .

وهناك عشرة أفلام أخرى صورت القاهرة فى الثمانينات إلى جانب أفلام خان والطيب ، وهى « أهل القمة » إخراج على بدرخان و « الحب وحده لا يكفى » إخراج على عبد الخالق عام ١٩٨١ ، و « العوامة ٧٠ » إخراج خيرى بشاره ، و « أرزاق يادنيا » إخراج نادر جلال عام ١٩٨٢ ، و « بيت القاضى » إخراج احمد السبعاوى و « آخر الرجال المحترمين » إخراج سمير سيف ، و « بيت القاصرات » إخراج احمد فؤاد عام ١٩٨٤ ، و « هنا القاهرة » إخراج عمر عبد العزيز ، و « استغاثة من العالم الآخر » إخراج محمد حسيب عام ١٩٨٥ ، و « شارع السد » إخراج محمد حسيب ، و « كراكون فى الشارع » إخراج أحمد يحيى عام ١٩٨٦ .

ولعل هذه الحلقة الدراسية تحفز وزارة الثقافة فى مصر لعرض الأفلام التسجيلية والروائية من القاهرة ، وتحفز معهد السينما لدراسة هذه الأفلام .

أحمـــد عـــادل

الجـــزيـــرة

ارجو أن تطمئن ، تطمئن تماما . فلست أدرى ماذا كـان يمكن أن يحدث لـك لولا مجيئى فى الـوقت المناسب . قد يقال إن الأمر كان صدفة ، ولكننى أقول لك إنه العناية الإلهية بعينها . الأقدار الطيبة بلا شك هى التى ألهمتنى الحركة فى ذلك اليوم . تصور أن أخرج فى الصباح الباكر من أعماق العمران حيث يوجد مسكنى معولا على هذا الأمر الجنونى . لقد كان يبدو لى جنونيا بالتأكيد حتى أسبوع واحد على الأقل . فمن ذا يطاوعه عقله وقلبه على أن يخرج من دفء الفراش فجأة ويلقى بنفسه فى هذا الخضم الواسع ، البارد الشرس ، الذى تحفه المخاطر فى كل بقعة فيه ، بدعوى أن يرتاد مجاهله . تقول إنه بحر صاف عذب الرياح ؟ إذن فأنت لا تعرفه ياصديقى . يخيل إلى أنك لم تركبه يوما وأنك كما ولدت فى هذه الجزيرة لم تبرحها

على فكرة بودى أن أسأل عن والديك . كيف جاءا هنا ، وكيف استقرا ، وماذا فعلا بالضبط حتى أمنا البقاء ؟ هذه قصة أخرى على أية حال سوف أسمعها منك يـوما بـالتفصيل . لا تتحـدث الآن . أرجوك . لا تتعب نفسك . لا تتحرك حتى لا تعاودك آلامك . إننى لا أعرف مرضك بعد ، ولكن فى وسعى أن أداويك بالتأكيد . فقط لا تجهد نفسك بحركة أو بكلام . دع كل شىء لى . وكن واثقا من أننى سأعنى بك عناية الأب بصغيره . كم عمرك ؟ لا . لا تجب . الأفضل أن تسألنى عن عمرى . ولكن لا تسألنى فقد يتعبك السؤال . سأقول لك بنفسى دون سؤال . عمرى من عمر زوجتى . ومع ذلك فقد ماتت وتركتنى . أتدرى كيف ماتت . ابتلعها هذا البحر نفسه . كنا نسكن على شاطئه الآخر حيث العمران ونعيش على صيده . ويوماً خرجنا فانقلب بنا الزورق وغاصت وطفوت . كان هذا قدرا محتوما حتى تتولد فى نفسى الرغبة العارمة لقهر المستحيل .

للطبيعة كما تعلم سنن وأسباب . ومن وسائلها تسخير البشر فى خدمة أغراضها الخفية . لقد سخرتنى تماما .. سحرتنى تماما .. أسرتنى وجذبتنى بقوة قاهرة إلى تلك المياة المتلاطمة . اردت أن أعرف كل شبر فى هذا البحر حتى أتقى شره ، ثم بعد ذلك اسيطر عليه واذله . فلا يبتلعنك فى الحياة شىء مثل مجهول . لهذا اردت ان امسحه مسحا . ومن موت زوجتى بدأت حياتى وانطلق تصميمى وعزمى . كان البحر هناك دائما يأكل صدرى ويوجع عينى ! وكان لابد ان اعرفه حتى يستقيم أمرى ، حتى تهدأ زوجتى فى عرشها تحت الماء وأستوى انا جسما وعقلا وقلبا وروحا . فاشتريت قاربى الجديد وخرجت به فى ذلك الصباح الغائم ، كان ذلك منذ ثلاثة أيام . ورغم جهامة وجهه فقد كانت ريحه رخاء . ومع ذلك لم يخف على بالطبع أن الغدر هو قانون الأشياء . ولو كانت لك مثل درايتى بالأمور لوجدته منبثا فى كل زمان ومكان . حتى الأفلاك فى أقاصى السماء يغدر بعضها ببعض . وتراها من خوفها الدائم تفر من انفسها فرارا مستمرا . لا نقاء فى العالم الخارجى على الإطلاق ولا التقاء . النقاء واللقاء هو ميزتنا فقط نحن البشر الضعفاء ، حتى نأمن على انفسنا شرور العناصر القوية . حتى الذرة التى تظنك تعرف فيها أتفه الأشياء إذ بها تنفجر فى وجهـك وتسحق أهلك ومالك وجيران جيرانك . الغدر مبثوث فى الكون كالملح الذى يستخفى فى الطعام ، كالدم الذى يسرى فى جسمك دون ن تراه إلا عندما يتفجر ويسيل . أجرح الطبيعة ينبجس غدرها . وهاأنذا قد انتهكت عذريتهـا . غشيتها فى موضع مجهول فثارت لكرامتها . نفخت من غيظها فانبعثت الريح من أعماقها عاصفة .

ولكن العناية الإلهية التى ارسلتنى إلى البحر كى أسير إليك هى التى الهمتنى . أنجتنى . فرسوت بسلام على شاطىء جزيرتك الموقرة . وهذا من حسن حظك بالطبع . ليس من حسن حظى كما قد يتبادر إليك ، لأن العناية الإلهية هى التى تقودنى وليس الحظ . وهاهى ذى العناية قد سيرتنى إلى كوخك العريق . ولكن بدلا من أن أجد فيه مكانا مستتبا آوى إليه بعد طول . ‍‍ـعة وعذاب ، إذا بى أجدك راقدا فيه تتأوه من غير حراك ، صدقنى . لولا أننى شفق عليك لرجوتك أن تحكى قصتك بالتفصيل . ولكننى سـأعرفهـا يومـا . ستخبرنى بها يوما . بعد تمام شفائك على يدى سنجلس سويا على صخرة نلعب بأقدامنا فى المياه الساكنة . سيسكن البحر يوما لأننى سأروضه . وسأدعك تكشف لى كل شىء . لا تجهد نفسك الآن ولو بكلمة ، ولا حتى بهمسة . اننى شعر شعورا غامرا يملك على نفسى بأنك ستفتح لى قلبك يوما . ستروى لى كل شىء . تماما كما أفعل معك الآن فأنا أدرك حاجتك إلى الكلام وأنت منقطع هكذا وحدك فى هذه الجزيرة البلهاء ! تسألنى لماذا هى بلهاء ؟ لأنها على فيض الخير فيها لم تتمخض ، إلا لتلدك وحدك ! ولا تفعل ذلك أبدا أم عاقلة بولدها . فالوحشة تمرض وتميت ، والوحدة تفترس وتقتل . ومع ذلك فلو حدقت فى قليلا لوجدتنى أغمز لك بعينى ! فلاشك أننى أحسدك على ما استمتعت به وحدك من نعيم . هذا طرف من الطبيعة العذراء ، آثرتك به الصدفة العمياء .

لكننى أرى من هزالك واصفرارك أنك لابد أخطأت فى حقها يوما . جرحت إحساسها وعدوت عليها بشكل ما . ربما أخذت منها ما لم يكن من حقك وحدك فبؤت بهذه اللعنة الخرافية ! أعنى مرضك النادر !

أوه ... أعذرنى .. لاأقصد شيئا . إننى أدرك تماما أنك ستشفى ! بل يقينا أن العناية ما ساقتنى إلى هنا فى هذه اللحظة بالذات إلا لأداويك . علاجك عندى بالتأكيد . ولن يحول بينى وبين تمام شفائك إلا أن تهز لى رأسك عرفانا بالجميل ! أنا معك . سأظل معك . لن أتخلى عنك أبدا حتى لو تخليت أنت عنى فى صمتك هذا المعجز المعبر ! ولو كنت فظا لطلبت منك أن تفتح فمك وأن تطلعنى على لسانك لأرى أى الأطراف قد قطعت منه فأعجزتك عن الكلام ! ومع ذلك فإننى لا أريد أن أجهدك ولو بمثل هذه الحركة البسيطة . فأنا إنسان مصيبتى فرط رقتى كما لابد الآن قد لمست . ومن علائم رقتى أننى تأثرت لغرق زوجتى ، وتركت الطبيعة تعبث بى حتى ألقتنى على شاطئك الكئيب ! لا أدرى ما الذى يعجبك فى هذا المكان الموحش حتى تقضى فيه كل عمرك وتأبى أيضا إلا أن تدفن فيه ! ولكنك حر على أية حال . حر فى أن تبقى أو تمضى . حر فى أن تحيا أو تموت ! كذلك فإن حقك مكفول . حقوقك محفوظة . ولا أدرى اذا كنت قد سجلت ملكيتك لهذا المكان بعد ؟! ولكن من المحقق أننى سأساعدك فى ذلك متى استكملت شفاءك على يدى ! ومن يدرى . ربما تكون من هذا النوع الإنسانى النادر ، الذى يعترف بالجميل ، فتشركنى بنصيب فى هذه الجزيرة الشاسعة . سأرضى بالقليل بالطبع . فسيكون أى شىء تعطيه هبة منك مقابل حياتك التى أبقيتها لك ! وماذا ستفعل بكل ما حولك على أية حال ؟ إنك مهما قدرت فلن تأكل أكثر مما تأكل ولن تتنفس أكثر مما تتنفس ولن تحتل مكانا أكثر مما تحتل على سطح الأرض أو فى بطنها ! بينى وبينك ، هى تستحق أن يشارك فى ملكيتها كثيرون . هذا حكم العدل والمنطق وروح الأخوة الإنسانية . ولكن أين هم الناس على أية حال حتى نعطيهم حقوقهم ! أعنى حتى تتبرع لهم بحقوقهم !

دعنا نخالف إذن ما تعلمناه فى المدارس من حساب بحكم ظروفنا . فنعتبر أن اثنين يشكلان كثرة عددية يعتد بها أو لايستهان بها ! ثم دعنا نحفظ حقوقك أولا . فمن هذه الحقوق سينبع كل شىء ، ويفيض الخير على الجميع . هه .. ماذا أقول ؟ لعله من حسن حظك مرة أخرى أن تسوق إليك العناية الإلهية خبيرا قانونيا بالذات ! وفيم ! فى كل ما يتعلق بالإرث والتركات وحقوق الملكية ! إجراءات التسجيل إذن ليست مشكلة بالمرة . ولن تجد سلاسة فى تسيير أمورك أكثر مما تجد الآن على يدى ! ولن يقتضى الأمر من جانبك إلا توكيلا بسيطا . مجرد ورقة تخط عليها موافقتك على تفويضى فى كل شىء ! أين نجد هذه الورقة ؟ سنجدها بالتأكيد . سنكتب التوكيل ولو كان على لحاء الشجر ، وستوقعه ضمانا لمصالحك ولو اقتضى الأمر أن أمسك بيدك فى كل حرف تخطه !

هذه كلها أمور ثانوية يجب ألا تشغل بالك بها الآن . فالعناية قد بعثتنى هنا لأتولى كل شىء . علاجك . طعامك . شرابك . توكيلك . كل شىء ! لهذا أرجو أن تطمئن . تطمئن تماما . ترى هل أثقلت عليك بالكلام ، أم أن كلامى فيه تلك النبرة الهادئة الموحية الصافية التى تجعلك تنام ! بعض الناس عندما تبشرهم بقضاء مصالحهم يذهب بهم الاطمئنان إلى حد النعاس التام ! وها أنذا أراك قد أغمضت جفنيك . ولست أرجو الآن من حياتى الطويلة العريضة شيئا إلا أن أراك تفتح ولو نصف عين . فليس الآن وقت طى الأجفان أو الموت

ولكنه وقت تشمير السواعد والحياة ! هاأنذا أرفع جفنك الأيمن وأرى من حركة مقلتك انك لا تزال حيا ! صدقنى . لو أحصيت الناس جميعا فى هذه الدنيا واستطلعت رأيهم فى أن تكون الآن حيا أو ميتا لما وجدت أصدق منى ! أنا الذى أريدك حيا فوق ما يريد الآخرون . أريدك حيا لسبب واحد هو أن أمارس فيك قدرتى الإلٓهية على العلاج والشفاء ! تلك هى المهمة التى ساقتنى اليها العناية ولن أفرط فيها أبدا . هاأنت تفتح عينيك ! بوسعى أن أذكرك أن كلامى فى حد ذاته له قدرة المداواة ! هل أنا من هؤلاء الذين يتمتعون بموهبة العلاج الروحى !! لا تسلنى حتى لا يلتوى لسانك ! ولكن بوسعى ان أبشرك على أية حال بأن الكلمات وحدها يمكن أن تبعث الحياة فى قلب ميت ! إننى موقن من أنه لولا كلامى المسترسل لنمت الى الأبد ! ومع ذلك فلست فى حاجة الى أن تشكرنى ولو بهذه الحركة من يدك نحو قلبك ! إننى ألمس شعورك بالامتنان . إنه يكاد يطفح على وجهك . فهل كنت تصلى وتدعو لى وأنت مغمض العينين ؟! هذا أمر يسرنى بالطبع . وهو علامة سأتخذها بعد ذلك دليلا على فرط عرفانك بالجميل . ولهذا فلن أبالى كثيرا بأن أتركك قليلا عندما أراك مسبل الجفنين ! فربما تكون فى غفوة روحية تصلى لى ! لن أشك أبدا فى أنك قد فارقت الحياة ! فالموت لا يأتى بهذه السهولة . إن له انتفاضة رهيبة أعرفها . فقد عاينتها عندما انتشلوا زوجتى وهى لا تزال مترددة الأنفاس . فسرعان ما تلوت وتقلصت ، وازرقت ، ثم جمدت ، وانسلت روحها من بيننا رغم كثرتنا حتى صارت فوقنا !

ولكن لماذا أجد نفسى أتعثر فلا أروى لك من الأمور إلا ما يضايقك ! أعذرنى فلا تزال مأساة زوجتى تؤرقنى ، وتندفع بلا ضابط إلى لسانى . ولكننى أذكرك للمرة المائة أنك لن تجد فى سابق الزمان أو حاضره أو مستقبله من هو مستعد للعناية بك فى هذه اللحظة قدر عنايتى ! تتساءل كيف ؟ لأننى أحضرت لك كل شىء . أحضرت لك نفسى وشخصى وجسمى وعقلى وروحى ! أرجو ألا تستهين بهذا كله فهى جميعا معا يمكن أن تفعل المستحيل . تقول ما هو المستحيل ؟ قد يكون المستحيل هو شفاؤك نفسه ! فقد رأيت والدى ومن قبله جدى يرقدان مثل هذه الرقدة فلا يقومان أبدا ! إن هى إلا اغفاءة نظنها قصيرة فإذا بها تطول إلى الأبد ! ولكننى موقن من أن الأمر معك مختلف ، لقد كان مرضهما متوارثا خبيثا أى لا حيلة لك فى دفعه مهما حاولت ، لذلك كان لابد أن أعرف منك بالضبط كل شىء عن والديك ، وربما جديك ! إذ بهذه المعرفة الوثيقة تتفتح سبل الشفاء . ويقينى أنك ستخبرنى بكل شىء فى صحوتك القادمة . فقط أرجو الا يتأخر موعد صحوتك حتى أعرف بالضبط ما ينبغى عمله . هى آتيه على أية حال . حتى الموت نفسه تسبقه هذه الصحوة ! إننى على يقين من ذلك منذ مات عمى ! فقد استيقظ فجأة فى هدأة الليل من رقدة مثل رقدتك . وكان من العجيب أن ينتصب فى فراشه لأنه كان مشلولا . ولأول وهلة أخذنا نتطلع إليه فى دهشة ملكت علينا مشاعرنا إلى حد أننا لم ننبس بكلمة ، ولم تظهر علينا علامة فرح ! بل حط علينا ذهول غريب كأننا نرى أعجوبة تخرج من قبعة ساحر ، أو بالأحرى كأننا نرى ميتا يبعث الى الحياة ! ولكنه أشار إلينا لنقترب . فلما فعلنا — أعنى أنا وزوجتى — أسر إلينا شيئا . تصور ما يمكن أن يطلبه مشلول مثله يقف على حافة الموت ؟ لقد كان يطلب بعض الطعام والشراب ! والأدهى من ذلك أنه كان يطلب طعاما معينا وشرابا محددا ! تصور ؟! طعاما وشرابا كلاهما فى عرف الطبيب من الممنوعات ومع ذلك كان يلح فى طلبهما بإصرار ، بذهنه المخبول ، ولسانه المكبل ، وكل جسمه

المشلول ! تسألنى ماذا فعلنا ؟ لم نستجب لطلبه بالطبع . فلم نكن مستعدين لأن نكون السبب المباشر فى وفاته . من المحقق أنه لو كان قد أكل وشرب لخرجت روحه وهو يتجشأ ! ومع ذلك فقد مات . رغم عنايتنا وحرصنا فقد مات . غافلنا ومات . استلقى على وسادته ورف بعينيه قليلا ولكنه لم يغمضهما . لماذا ؟ لا أدرى ! كل ما كنت أعرفه وقتئذ أن من واجب الأحياء تسبيل أعين الأموات ! وهذا واجب مقدس لو كانت لك عائلة فلا شك أنها ستحاسبك عليه ! ماذا تتوقع منى فى مثل هذا الموقف ؟ انكفأت عليه بالطبع وكلى حماس شديد لأداء الواجب المقدس . وأمسكت بجفنه الأيمن أولا وهو يرف ، وطبقته على عينه بشدة ! حاول الجفن أن يتمرد وأن يظل يرف فلم أدع له فرصة ! أرى أن جفنيك قد شرعا يرفان الآن ، ولكن هذا بالطبع رد فعل صحى سليم ! إنهما يختلجان ليؤكدا أن كلامى نفسه هو الدواء ! صدقنى . إننى أحمل إليك الأعاجيب . فهذه صحوة الاستجابة والحياة كما أراها تنطق بها عيناك ! ارجو أن تطمئن ، تطمئن تماما . أعنى إلى أن عمى قد فارق هذه الدنيا معززا مكرما مسبل العينين ! وارجو الا تستهين بهذه المسألة . فلقد سمعت عن أناس يموتون مفتوحى الأعين ، تماما كما أراك الآن مفتوح العينين ! والنتيجة ! هؤلاء بالطبع يتعرضون فى القبر لأبشع أنواع العذاب . فبدلا من أن يتسلل الدود إلى عيونهم عنوة من خلف أجفانهم بعد مقاومة باسلة منهم بالطبع ، إذ به يجد الطريق مفتوحا ميسرا ! أى إهمال وأى شقاء وأى عذاب وهم يرون بأنفسهم عيونهم تذهب وتتلاشى !! أرجو أن تطمئن ، تطمئن تماما ! فلى من الضمير ما يمكن أن يقض مضاجعى بعد ذلك لو أننى لم أسبل عينيك فى الوقت المناسب مثلما فعلت مع عمى ! لقد سارعت إلى إطباق جفنيه وهو لا يزال يقاوم ! وكان عذره بالطبع أن سكرة الموت قد أضلت عقله . أما أنا فمن يمكن أن يغفر لى تقصيرى فى أداء الواجب المقدس ؟! لقد كانت مقاومته ضد كل شرائع الحياة والموت ! فالميت لابد أن يتولاه حى ، لأن الحى هو الذى يعرف الأصول ، يقدس الواجب ، يدرك أن الموت إذا زحف على شىء فلابد أن يطويه . ومن ثم فإن طى الجفون يصبح هو القانون !

ومع ذلك فإننى لا أخشى عليك شيئا . وها أنذا أجدك تفتح جفنيك على سعتهما لتؤكد لى أن ما بك هو صحوة الحياة وليس صحوة الموت ! لا داعى لأن تتجشم كل هذه المشقة بالطبع فأنا متأكد من ذلك تماما . فلازلت أمارس علاجك ولا زلت قادرا على استشفاف آثاره عليك . لذلك فإننى لست متعجبا مثلك لهذه اليقظة التى دبت فيك . وحتى إذا انتصبت فى فراشك وطلبت شيئا ، طعاما أو اى شىء ، لن تجدنى فى دهشة وعجب . ذلك أن صحوة الموت بعيدة عنك ! لى من الدراية ما أستطيع معه أن أحكم بذلك عن ثقة . نعم . هكذا تماما . ها أنت ذا تنتصب وتستوى فى فراشك وتواجهنى لأول مرة . ترانى رأى العين . تشعر بى . تتلمسنى . تفرح . هل تعرفنى من قبل حتى يبدو عليك الفرح هكذا ؟ ولكن سبب هذا الفرح بالطبع هو أنك مطمئن . مطمئن إلى وجودى بجوارك . مطمئن إلى صدق كل كلمة صدرت منى . ما هذا ؟ ما الذى تفعله ؟ تحتضننى ؟! لا بأس . ها أنذا أحتضنك أيضا مرة ومرة . من المؤكد أنك قد وعيت كل كلمة قلتها رغم ما يبدو عليك من مظاهر الخمول والبلادة والمرض والموت !! هذا ما دفعك إلى احتضانى . فأنت تعلم الآن تماما أننى منقذك ، مجيرك ، طبيبك ، محييك . ولكن لماذا تشير هكذا إلى الطعام بجوارك ؟ تريد أن تأكل ؟! هل تريد أن تكرر

مأساة عمى ؟! تأكل ثم تغافلنى وتلفظ الانفاس ؟! هل تريد أن تجعلنى متواطئا مع الموت وقد جئت أبعث فيك الحياة ؟! لا يمكن بالطبع أن تكون فى كامل قواك وإلا ما رضيت أن تلطخ سجلى إلى هذا الحد ! هذه نكسة واضحة لأنك منذ قليل كنت تشعر نحوى بالعرفان ، فها أنت الآن تبغى إهانتى ! طعام ؟ ! تريد أن تأكل على حساب سمعتى ! وأى طعام ؟! ماذا هناك فى هذه السلة على المائدة ؟ محار ؟! كل الطعام الذى لديك محار ؟! ألا تعلم ماذا يمكن أن يفعل المحار بجسم يوشك على الذبول مثل جسمك ؟ إنه ببساطة يقتله ! المحار حيوان حى يمكن أن يسطو عليك فجأة ويقتلك ، إن الحيوان الحى لايمكن أن يواجهه إلا الأحياء الاكثر ذكاء ودهاء ! يستطيع الإنسان الحى منا أن يغافله ويأكله دون شفقة أو رأفة ! يستطيع أن يبتلعه دون خوف ، وهو يدرك أنه سينتهى تماما فى جوفه . إننى أرى أن المرض قد صعد إلى رأسك فجعلك تتخيل خيالات وتتوهم أوهاما ! ومن خيالاتك وأوهامك أنك تبالغ حتى فى قدراتك الهضمية ! تريد أن تأكل من هذا المحار ؟! وتطاوعك نفسك على أن تشير إلى لأقدم لك شيئا منه ؟! تفترى على نفسك وتفترى على ؟! حتى لو كنت أكثر من فى العالم شراسة وسفالة وخبثا وحيوانية ، لتعففت أن أناولك شيئا منه ! والسبب إذا كنت تسأل مرة أخر عن السبب هو أن فيه هلاكك المضمون ! أنا أعلم ذلك عن يقين فالمحار هو الذى قتل خالى ! غافله أيضا وقتله ! كان مثلك على شفا الموت ، فما كان من هذا المحار اللعين إلا أن انقض على فمه وشق طريقه إلى معدته فقتله ! افترسه . التهمه ! أكله أكلا فى باطنه رغم كل الظواهر بعكس ذلك . وجدنا خالى مسجى بلا حراك ، منتفخ البطن . الشىء الوحيد الذى كان يتحرك فيه كان بطنه المنتفخ ، لم يكن بطنه يتحرك بالطبع إلا بحركة المحار فيه . يصول ويجول بعد أن غزا غزوته ! وأدركنا على الفور أن الإنسان يمكن أن يرتكب الحماقة حتى فى ساعته الأخيرة . محار ؟! محار وهو يحتضر ؟! أى تهاون وأى استهتار بالمسئولية ! أى جهالة وأى سخرية بمن حوله من البشر ! فهل تريد أن أقدم لك بنفسى سم الهلاك كما فعل بسقراط تلميذه ؟! لا . اعذرنى . سامحنى . هذا شىء يخالف طبعى ، يتعارض مع مبادئى . هذا المحار لا يمكن أن يكون لك . قد تكون له فائدة من وجوده هنا بالطبع . بل لابد أن تكون له فائدة ، وإلا انقلب الكون كله لغزا عبثيا مراوغا . ما هى هذه الفائدة ؟! لابد أن نحرك الذهن قليلا لنعرف . الحكمة من وجود الأشياء موجودة دائما وليس علينا إلا أن نجهد عقولنا قليلا لنجدها ! ما فائدته ! لست أرى الآن فائدة له ، فى البيئة الموحشة التى نحن فيها ، إلا فى تغذيتى ! نعم ! هذا أقرب شىء إلى منطق الأشياء ! أنا الحى لابد أن أتصدى للمحار الحى ! أتحداه وأنازله وأفترسه وآكله وأتغذى به ! حتى أبقى بالطبع ! حتى تكون لى فائدة من البقاء ! حتى أستطيع أن أخدمك ! أن أرعاك ! أن أعالجك وأداويك ما فائدة أن تأكل أنت فتموت ، ويتضور حى مثلى جاء لإنقاذك حتى يموت ؟! هل تسمح لى بمحارة . هذه المحارة مثلا ، وهذه ، وهذه ، وهذه ؟! يكفيك بالطبع أن تنظر إلى وأنا آكلها وتشبع من النظر ! يكفيك أن تعلم

أن طبيبك قائم بين يديك ، وأن خروجه للبحث عن الطعام لم يعد واردا ، وأنه لهذا لن تغفل عينه عنك ! يكفيك راحة وشبعا وارتواء أن تدرك أنه بجوارك لن يغادرك ، مستعد وشبعان ومتيقظ لكل حركة وسكنه تبدو عليك ، لكل هفوة يرتكبها الموت وهو يتلصص طريقه إليك !

لا تخش شيئا فالموت لا يتسطيع أن يقرب منك وأنا معك كالسد ! لماذا تنظر حولك هكذا وقد طمأنتك إلى أنه حتى النملة نفسها لن تستطيع أن تزحف اليك بغير إذنى ؟! آه ... لعلك تخشى أن يذهب مخزونك من الطعام ، هذا الذى جعلته فى ركن قريبا منك . كيف تخاف عليه وأنا معك ؟! وتخاف عليه ممن ؟ من النمل مثلا ؟! كم تريد أن أذكر لك أننى حارسك الأمين وحارس طعامك وأثاثك وكوخك وقبرك فيما بعد ؟! الحق أقول لك أنك تخشى عليه من نفسك ! بالطبع ! نفسك الأمارة بالسوء ! ومن يدرى فقد تسول لك نفسك أمرا إذا ما وجدتنى أخرج مضطرا لقضاء حاجة مثلا ! فتثب على هذا الطعام وثبا لتدق به ساعتك الأخيرة ! لابد إذن من أن نتعاون معا على نفسك ! حتى حاجتى لن أذهب بعيدا لاقضيها بل سأقضيها هنا فى نفس المكان الذى تقضى فيه حاجتك ! لابد أن الاصقك كما تلاصقك نفسك حتى أعرف متى أنهض لها وأردعها عن غيها ! وكما اننى سآكل هنا وأقضى حاجتى هنا ، فهنا ايضا سأنام ! نعم ، فى هذه الحجرة نفسها سأنام ، وربما فى هذا الفراش نفسه ! إذا كنت أنت قد احتضنتنى فى يقظتك شكرا وعرفانا فقد يجدر بى ايضا أن احتضنك فى منامك حيطة وفرط حماية ! فالطبيب كما لا يخفى عليك يجب أن يلازم مريضه صحوة ومناما فى ساعة النهاية ! يفعل ذلك كما لا تفعله الزوجة نفسها لأن الطبيب إنسان شريف ملتزم . فمن ذا غيره يوقظ المريض المحتضر ليبعد عنه شبح الموت بجرعة دواء مقننة ، بخدمة متقنة ، من يد خبيرة محنكة ؟!

آه ... تسألنى عن الدواء .. تشير إليه ؟ هل لا تزال فيك بقية لتتجشم عناء الإشارة ؟!! هل تظننى غائب الوعى لتنبهنى إلى موعد تناول دوائك ؟! هل تحسينى لا أستطيع التمييز ؟ إننى أعرف تماما أن الادوية كلها على تلك المائدة فى طرف الحجرة ، ولكن ساعة الدواء لم تحن بعد . لقد اطلعت خلال رقدتك السابقة ، أعنى عند دخولى أول مرة ، على نشرات الأدوية وحفظتها عن ظهر قلب . عرفت ما يجب أن أقدمه لك منها وما يجب أن أمتنع عنه ! صدقنى ! لقد داويت من المحتضرين مثلك مالا يمكن أن يخطر عدده لك على بال ! هل تعلم أن الأدوية يتعارض بعضها مع بعض ؟ وأن ما تأخذه هنا يضرك هناك ؟! المسألة ياصديقى تحتاج إلى تقنين ماهر . ولاينبئك فى هذه الأمور بالطبع مثل خبير . لهذا أرجو للمرة الألف أن تطمئن ، تطمئن تماما . لن أعطيك إلا الدواء الشافى ولو تكدست أمامى تلال من الأدوية . سأسقيك إياه ولو كان مرا كالعلقم ! أو أجعلك تزدرد

حياته ولو اضطررت إلى شق جوفك شقا ! أما أن أخلى بينك وبين كل ما أمامك من أدوية فهو المستحيل بعينه . بل هو تفريط فى واجباتى المقدسة لا يمكن أن تغتفره العناية الإلهية ! لذلك فإننى أقول لك لا ! أرد على إشارتك بالنفى والإباء ! لا . لن أعطيك الآن دواء . ساعة الدواء لم تحن بعد ، ولست مستعدا لأن تجرنى الشفقة إلى أن أعطيك شيئا فسرعان ما تحين ساعتك ! الغلة مطلوبة هنا ولكنها فى الحقيقة رحمة مباركة وما تظنه قسوة هو الحنان بعينه . لذلك فإنه رغم إلحاحك الذى يبدو من حركتك ، ولهفتك التى يخالطها الانزعاج فى عينيك ، بل رغم محاولتك التي تفكر فيها الآن للزحف نحو المائدة ، فإننى لن أسمح لك بشىء . روحك فى يدى فلا تفرط فيها ! دعنى أتولى الأمر كل الأمر . لم يئن بعد أوان الدواء . لو رآك غيرى وأنت فى هذه الحال لرفض أيضا أن يعطيك الدواء . ولكن أتدرى لماذا ؟ سيقول لنفسه ما معنى أن أعطى الدواء لمريض يحتضر فأطيل عذابه !! سيراك تتعذب كما يبدو من حركاتك ولفتاتك ، وسكناتك ، وسيجد من واجبه أن يمتنع عن تقديم الدواء حتى يعجل بتسكين آلامك ؟ أنا أيضا لم أعد أحتمل مرأى مزيد من العذاب ! بعد غرق زوجتى يخيل إلى أحيانا إن واجبى المقدس هو أن أسهل المهمة قدر الإمكان ! ومع ذلك فلا توجس ! قلبى لا يطاوعنى . لا أزال هنا كما قلت لك لأداويك وأشفيك ، لأخرجك مما أنت فيه معاق . لذلك أرجو أن تتحمل قدرك من العذاب لفترة حتى يحين موعد الدواء . كن رجلا وتجلد ! الدواء بعد تناول الغداء ! فدعنا نبحث الآن هذه المعضلة الجديدة . المحار ممنوع بالطبع ، فماذا هناك غير المحار ؟ تقول إن البحر لا يرسل إليك إلا المحار ؟! كذب وتضليل وهوى من تأثير نفسك الأمارة ! البحر ياأخى فيه كل شىء حتى العيش ! ولكنك أنت الخامل الكسول ! أعنى أن مرضك يحول دون أن تتجشم المخاطر فى استكشاف مجاهل هذه الجزيرة وما بها من أصناف الغذاء . ومع ذلك فقد رضيت أن تركب البحر وأهواله لتستخرج المحار . وهذا ما يدفعنى إلى الاعتقاد بأن موطنك البحر الفسيح وليس هذه الرقعة المحدودة ! ما علينا .

لابد من أن أتولى عنك مهمة البحث عن غذاء يناسب الدواء . وهنا لابد أن أستأذنك فى فترة أخرى من الانتظار . فلعلك توافقنى على أن أكثر ما أحتاجه الآن بعد عناء هذه المرحلة المضنية هو شىء من الراحة والاسترخاء ، حتى أخرج قويا لملاقاة الأخطار فى سبيل أن آتى إليك ببعض الثمار ! ولكن الشمس كما ترى قد بدأت فى الانحدار . ولا يسعنى بالطبع أن أباشر مهمتى والليل يقترب . فلا معدى عن الانتظار إلى الصباح . وكل ما أرجوه منك أن تبقى على قيد الحياة حتى يأتى الغد ! ولا أكتمك أن الموت بالليل أمر فظيع ! سيثير ربكتى بالطبع ويوقع على مسئوليات جسيمة أرجو أن تقدرها ! لذلك فأننى أهيب بك بكل الحب والود والثقة ألا تموت إلا بالنهار ! ففى النهار أستطيع أن أوفيك حقك تماما ! النهار نور أستطيع فيه أن أتحرى كل أمرك ، وأن أواريك التراب أو الرمال بكرامة واحترام ! تستطيع أن تموت أثناء الليل بالطبع إذا أردت أن تصيبنى بالعناء والحرج ! ولكننى أراك وديعا مسالما لا تبغى ضررا لأحد ! لذلك فإننى موقن من أنك ستمكننى من أداء واجبى نحوك فى مرضك وفى موتك ! فلومت الليلة وأنا بجوارك ، أو على الأصح وأنا فى فراشك ، لما غفرت لنفسى أبدا !! تسألنى لماذا سأكون فى فراشك ؟! بالطبع . هذا أمر لابد من أن تكون على بينة تامة منه ، حتى تنصلح الأمور . فراشك ياعزيزى يجب أن يكون الأرض ، والأرض وحدها ! اذا كانت الأرض كما ينصح الاطباء



أصلح لنوم الأصحاء ، فلابد أنها أصح وأصلح لنوم المرضى ! لست أدرى ما هذا الخلل الذى طرأ على ذهنك حتى خيل اليك أن نعومة الفراش هى التى ستشفيك من دائك اللعين ! لا ياعزيزى . الأرض الخشنة وحدها هى التى تصلح الظهر . ومتى يصلح الظهر صلحت المعدة . ومتى صلحت المعدة استطاعت ان تهضم الطعام . ومعنى ذلك أن يكون فى وسعك أن تتناول الغداء ، أو العشاء ، أو الإفطار بأمان تام ، ومن بعد ذلك الدواء بألف هناء وشفاء ! أرأيت ؟ ما فائدة ان تأخذ الدواء بعد الأكل دون أن تكون أحشاؤك قادرة على الهضم ؟! ما فائدة أن تنام فى فراش لين لا يصلح الظهر ، ومن ثم المعدة ؟ ! الخطوة الأولى فى شفائك اذن هى أن تنام على الأرض ، وبالذات على أخشن جزء منها ! نعم . ما عليك إلا أن تتمدد باسترخاء تام فى أوعر بقعة من الأرض ، وتدع صلابة هذه الأم الرؤوم تفعل كل شيء !! أما أنا ففى وسعى أن أخاطر قليلا بالنوم فى فراش ناعم ! فالأمور تؤخذ بالأولويات . ولى من فرط الصحة والحمد لله ما يجعلنى أتحمل دون ضرر كبير هذا اللين المزعج لليلة أو ليلتين ! وأنصحك مخلصا أن تبدأ من الآن ، أن تنزل من الفراش الى الأرض ، بمساعدتى طبعا ، لترقد فى هدوء واستسلام ! فما دمنا مقدمين على تناول الطعام ، من أجل أن نعجل بعده بالدواء ، فلابد أن

نتهيأ لذلك برقدة صحية مفيدة ! أما أنا فلن أمس هذا الفراش الا قليلا ! سأرقد فيه بالطبع ولكن ليكن الله فى عونى ! أننى أتوسل اليك أن تدعو لى فى صلاتك حتى تهبنى السماء القدرة على أن أظل يقظا وأنا راقد فى هذا الفراش البغيض حتى أستطيع ان أخف الى مساعدتك فى أى وقت تحتاج فيه الى ! لذلك فإننى اقولها لك من الآن : ستكون هذه مع مخاطرها الصحية أسوأ نومة لى ! فأنا لن أرقد على ظهرى بل على جنبى ، على جنب واحد طول الليل ، وجهى نحوك ، ليستطيع بصرى فى أى وقت أن يصطدم بجسمك فورا دون حاجة إلى الالتفات ! هكذا تقضى العناية القصوى فى الحالات العاجلة ، أو الحالات الميئوس منها ! بحركة بسيطة فى مثل هذه الرقدة أستطيع أن أكون بجانبك فى لمح البصر ، ملقيا بكل ثقلى فى اتجاهك ، ومصغيا لكل همسة تبدر منك ، ولو كانت بداية حشرجة الموت ! قد تكون فى حاجة ماسة الى شربة ماء ، أو جرعة إضافية من الدواء ، لهذا لابد أن أكون فى وضع انطلاق على الفراش يسمح لى بأن أثب اليك وثبة واحدة دون تأخير !

والآن هيا . تهيأ . ما عليك الا أن تدلى رجليك من الفراش وتدع لى كل شىء . ماذا ؟ ما هذا الذى تريد أن تقوله ؟ تشير الى الأرض على انها عارية ؟ بالطبع يجب أن تكون عارية ! اذ ما فائدة أن ترقد على حشية بعد هذه النصائح الطبية كلها ؟! لا . لا . صدقنى . أنا أدرى بمصلحتك . هلم الآن . لا تضطرنى إلى انزال رجليك بنفسى ! أستطيع أن أحملك حملا بالطبع اذا لم تكن قادرا تماما على الحركة ! نعم . هكذا . توكأ على . لا تهتم بما قد تسببه لى من مشقة ! لا بأس . هذا أفضل . والآن تمدد . نعم . هكذا . برافو . هاأنت تفوز عن جدارة بلقب أحسن مرضاى ! أنت بلا شك مريضى المفضل من بين كل من مددت لهم يد العون والعلاج قبل أن يموتوا !! مريض مثالى أنت . هناك مرضى مزعجون يحتاج الأمر إلى أن تستخدم القوة معهم بعد أن تستنفد كل أسباب الإقناع ! ولكنك أنت شىء آخر . عفارم عليك . هكذا الرقاد وإلا فلا ! مالى أرى فى عينيك بعض الانزعاج ؟ هذا أمر طبيعى أن تتململ قليلا لأن جسمك لم يأخذ وضعه الصحيح بعد . ولكننى أراهنك على أنك ستذهب فى النوم بعد قليل ! بعد أقل مما تتصور . وحتى تتأكد تماما فإننى سأحسب الوقت . وحتى أحسب الوقت جيدا لابد أن أراقبك جيدا وأرصد كل حركة من جفنيك جيدا وحتى افعل ذلك جيدا لابد أن أكون فى وضع جيد ملائم . ولن يتأتى هذا إلا إذا رقدت مكانك فى الفراش فى التو اللحظة ! على جنبى بالطبع ! وربما يظل نصف جسمى خارج الفراش حتى أستطيع أن ألحظك جيدا دون أن يغيب عنك بصرى ولو طرفة عين ! سأتحمل هذه الرقدة البهلوانية من أجلك فقط . انظر . نعم . هكذا تماما . هاأنذا أجعل وجهى قبالة وجهك ! لن تحتاج إلى أن ترفع صوتك باستغاثة ! ولن تحتاج إلى رفع جسمك قليلا لتنبهنى إلى آلامك انا هنا أمامك مفتوح العينين سأظل متحملا هذا الوضع المؤلم الشاذ لأكون أقرب إليك ! ولكن مالى أراك لا تزال تتململ ؟ آه . لا زلت تنظر إلى مائدة المحار دابعدك لا تكن كطفل عنيد يأبى الا أن يضر نفسه بأكل الحلوى !

هذه للأسف هى حال مرضى كثيرين . إنهم ينقلبون صغارا حتى لو كانوا مسنين ، لا يميزون بين ما ينفعهم وما يضلاهم ويقضى عليهم ! اتعلم أن خير ما يفعله الطبيب عندئذ هو أن يهدد مريضه بالحرمان المؤبد ؟! نعم . هذا ما انتهت إليه الدراسات والأبحاث . الحرمان من الغذاء والدواء والعلاج والطبيب

نفسه . وفى بعض الحالات القهرية التى يزيد فيها التململ يضطر الطبيب إلى استخدام القوة ! وفى ١٥ فى المائة من هذه الحالات يجدى الضرب المباشر ! تصور ؟! الضرب يحدث نوعا من الصدمة المباشرة التى تفيق العقل من عبث الطفولة وترده إلى أرض الواقع . لذلك كلما كان الضرب موجعا كان فعالا مؤثرا ! هناك فى قاربى معدات يمكن أن تصلح للضرب كالعصى والقضبان ! وما أيسر أن أصنع كرباجا من بعض الحبال ! لكننى لن أذهب إلى هذا الشطط بالطبع ، فأنا أعلم تماما انك وديع مسالم . وأكبر دليل على ذلك ان تلملمك قد انقطع للتو ، وان عينيك قد تحولتا عن مائدة المحار ، وان نظراتك قد ارتفعت الىّ فى ضراعة واعتذار ! لا تعتذر ! أنا هنا لعلاجك وليس لتأديبك ! والمريض لا يعتذر لطبيبه ولو كان على شفا الموت ! المسألة كلها هى أن تراجع نفسك ، وان تغمض عينيك على عهد منك بالا تكبدنى مزيدا من المشقة . فكل شىء سيأتى حتما فى أوانه . الغذاء ثم الدواء ثم تمام الشفاء ! هذا بعد أن تأخذ قسطك من الرقاد المثالى وتدع الأرض تعالجك .

ما هذه اللهفة فى عينيك ؟! آه . بالطبع تريد أن تفينى حقى من الشكر والعرفان ؟! وبطريقة عملية ؟! تريد أن توقع التوكيل الآن ؟! لا بأس . هذا شىء سيظل يشغل بالك حتى تتمه . ومتى ظل البال مشغولا غاب النوم واستعصى ! لقد تذكرت الآن فقط أن فى جيبى ورقة وقلما . هاأنذا أخرجهما من أجلك واكتب التوكيل حتى يهدأ بالك فتنام قرير العين ! انتظر قليلا ارجوك ولا تتعجل ! نعم . هكذا . هكذا تماما . لقد جعلته شاملا حتى يكون فى أبسط صيغة ممكنة ! هاهو ذا . ما عليك الا أن تخط توقيعك او ترسمه أو حتى تبصمه ! لماذا تلوى وجهك الآن نحو باب الخروج ؟! هل تريد أن استدعى الشهود ؟! بالكرمك وبالوفائك ! دعك من الشهود الآن فسوف أفعل كل شىء بتمامه فى حينه . أتريد نصيحة خالصة ؟ لو تركت الأمور تنقاد إليك من تلقاء نفسها كما تنقاد إليك هذه الورقة وهذا القلم لقطعت نصف الطريق إلى الشفاء ! فليس ما يضنى الجسم أكثر من القلق والفكر ! لهذا أقول لك استرح . استرح . يجب الا تشغل بالك بشىء . فلماذا إذن أراك تلوى وجهك هنا وهناك عدة مرات كأنك ترفض شيئا أو تتأبى على أحد ؟! آه . ربما كان ذلك من آلام مفاجئة دهمتك . لا بأس . سأنتظر دقيقة حتى تهدأ هذه الآلام . فإن لم تهدأ كان معنى ذلك انه لابد من معالجتها بمسكن فورى . حدث ذلك مرة مع ابن عمى ! كنا نريد منه توكيلا لمصلحته ، ففاجأه عند التوقيع مغص شديد . تصور ؟! أخذ يتلوى والقلم فى يدى ، لا فى يده ، يذهب ويجىء بحثا عن أصابعه المراوغة ! وأصابعه مشغولة ببطنه تماما مثل أصابعك الآن ! أتدرى ماذا فعلنا ؟! أشرت إلى أهلى إشارة واحدة فانهلنا عليه ضربا بكل ما فى أيدينا وأرجلنا ! وكانت النتيجة أن مغصه ذهب فجأة مثلما جاء فجأة ! وانشرح وجهه كما أرى وجهك ينشرح الآن بشىء من الصعوبة ! وتناول القلم وهو يضحك كما تتناوله الآن ! أنت لا تضحك بالطبع لأن مرضك ربما كان أشد ! وهذا ما سيدفعنى بعد أن تتم توقيعك إلى أن أبذل جهدا مضاعفا فى العناية بك . فالمسئولية بعد التوكيل ستكون أعظم . مسئولية عن حياتك ، عن ممتلكاتك ، عن أكلك وشربك ودوائك ، وكذلك عن موتك ودفنك عندما تحين ساعتك ! لا تبتئس فهذه كلها فروض خرافية يتحتم معها رغم ذلك أن نفترض لها حلولا ولو كانت أيضا خرافية ! لا تخف ما دمت قد عهدت إلىّ بكل شىء . أنا كفيل بمطاردة مغصك وآلامك ومرضك إلى آخر الدنيا .

نعم هكذا يكون التوقيع . احسنت . يدك تهتز ولكن لهذا السبب وحده امسكت بها ! ستبقى . هذا وعد منى أستطيع أن احرره لك كتابة واوقعه ! ستبقى وستشفى وسنحتفل معا بذلك . وستحكى لى كل ما كان من أمرك قبل مجيئى فى رحلتى الشاقة التى باركتها العناية الإلهية ! ستقص علىّ كل شىء ونحن نعبث باقدامنا فى مياه البحر الساكنة الصافية . آه . ما اجمل ان تتنسم هواء البحر المنعش بعد عمل شاق ! الا تشعر بانك فى حاجة إلى شىء من الترويح بعد عناء ما انجزت ؟! خذ إذن نفسا عميقا . هكذا . كما افعل الآن . نفسا بحريا عميقا يريح الصدر ويجلى عن الذهن كل الاوهام والضلالات ! لا بأس أن تشهق بعمق كما تفعل الآن . نعم . هكذا بلا خوف أو تردد . ولكن حذار أن تخرج روحك فى الزفير ! لا ننسى أبدا أن تفعل ذلك بقدر وحكمة حتى وان كنت توشك أن تغيب عن الوعى ! لا تسرع فى انفاسك وإلا لن اكون مسئولا عنك . قلت لك لا تسرع ! لا تدعنى اتصور انك تفعل ذلك عمدا ! وانك تقوم بتسخين انفاسك لانك على وشك الرحيل ! هذا شىء لا يغتفر واساءة لا يمكن نسيانها . اعنى أن تورطنى هكذا وتضعنى موضع المهانة برغبتك فى الانتقال !! لا اتخيل ان تبيت لى الغدر وأنا أعنى بك ، وأن تعقد العزم على خيانتى وهجرى وانا معك خادم ذليل بين يديك ! هذا فى حد ذاته يلقى علىّ مهمة ثقيلة فظيعة هى أن أضطر رغما عنى إلى ان ألبى آخر طلب لك قبل أن تتركنى ! وارجو ان تتذكر دائما انك انت الذى تريد الفراق وانك تفعل المستحيل من أجل ذلك تريـد ان تطير بـروحك وتتـرك جسدك ؟! أهناك مكر أكبر من ذلك ؟! تنسل منى هاربا وتدع لى كل أعضائك ؟! صدقنى ! إنك لا تترك لى مجالا إلا للحسرة والغضب والسخط أيضا على هذه الخديعة النكراء ؟! بعد كل ما فعلته لك ، تابى نفسك الإمارة إلا أن تفعل ذلك بى ؟! ثم تنتظر ان ألبى لك آخر طلب ؟! هل تعنى انك لا تزال تطمع فى شىء من المحار ؟! أتريد أن تصيبنى بالجنون قبل أن تفر منى الى غير لقاء ؟! اتريد أن تسخر منى وأنت تغادرنى فتؤكد لى أن كل نصائحى لك قد ذهبت ادراج الرياح ؟! محار ؟! تريد ان أطعمك محارة لا تزال ؟! ان اسقطها فى فمك هذا المفغور لتركب احشاءك السقيمة ؟! ماذا يفيد المرء أن يحشو بطنه وهو ذاهب فى رحلة لا ينفع فيها طعام ؟! لماذا تعذبنى بهذا الطلب الفاحش الذى لا يقدر عليه إلا سفيه جبار ! لماذا تريد أن تكبلنى هكذا بهوان لا نهاية له وما جئت اليك اصلا إلا لإكرامك وإعزازك وتحريرك من مرضك وجهالتك وبؤسك .

آه . لماذا لا تقول شيئا . لماذا لا تقول إنك تتظاهر فقط وإنك تمزح ؟! دعابة سخيفة بالطبع ولكنها لهو برىء فى النهاية ! لماذا اسبلت عينيك دون أن تدعنى أساعدك ! هل ذهبت فى النوم حقا أم أن عبثك الثقيل لا يزال مستمرا ؟! دعنى إذن اباشر مهمتى التى رقدت فى فراشك من أجلها ! هاأنذا اقوم من رقدتى واثب وثبتى التى وعـدتك وأضـع اذنى على صـدرك . ماذا ؟ لا شىء . لا اسمـع شيئا . لا طلب ولا استغـاثـة ولا يحزنون ! هاأنذا انتظر قليلا لاستيقن . لو كنت تلهو لما استطعت أن تكتم انفاسك أكثر من ذلك ! هاأنذا أتسمع من جديد . ليس هناك خفق أيضا . لم يعد هناك شك إذن . لم تكن تلهو ولكنك كنت جادا ! مؤامرتك إذن على الرحيل كانت مع سبق الإصرار والترصد ! عذرك كان مبيتا وخديعتك مدبرة ! ماذا يفيدك ذهابك وأنا لم أتمم علاجك بعد ؟!! وماذا تريد منى أن أفعل الآن بكل محارك وادويتك وممتلكاتك ؟! ما هذا الحـرج الغريب الذى وضعتنى فيه أيها الشقى المتلاعب ؟! أى فخ نصبته لى وانسللت هاربا ؟! ماذا يجديك هذا كله ؟

ماذا يفيدك أن تفضحنى وتلصق بى العار ؟! ماذا يقول عنى الناس وقد أبيت الا أن تصورنى هكذا وكأننى قصرت فى واجباتى إزاءك ؟! ثم تنتظر منى أن أجهزك للدفن ؟! أى تراب هذا الذى سيرضى بك بعدما ارتكبته معى من خطايا وآثام ؟! إنك لتطل الآن من عليائك ، أو من أدنى وأنجس مكان تدلت فيه روحك لتهزأ بى ! ولكننى لن أقبل ذلك . لن أدع ما حدث يمر بسهولة على أية حال . دعنى أفكر اذن . ان ما ارتكبته فى حقى كان هو الجحود بعينه . لقد دنستنى حيا فلابد أن أدنسك ميتا ! هكذا تقتضى شرعة الإنصاف . وهاأنذا أرقد على ظهرى وأعقد ذراعى خلف رأسى وأعاود التأمل فيما فعلته بى ، فلا أجد لك ولو عذرا صغيرا رغم محاولتى تلمس الأعذار . هاأنذا أنظر إليك من جديد لعلك تراجع نفسك وتنهض آسفا ! ولكن لا شىء . مصمم أنت على القحة والنذالة والشر والسوء ! وجهك قد علته صفرة بغيضة بدل أن يتورد بحمرة الخجل ؟!! جسمك بارز ساكن وكان أولى به أن يستخفى من العار ! قد يتعين علىّ إذن أن أعاملك بالمثل ، عينا بعين ، خيانة بخيانة وهجرا بهجر . سأتخلى عنكَ كما تخليت عنى بلا ندم أو أسف . أقول بصراحة إننى لن أدفنك ! لا . لن يكون إكرامك بالدفن على حسابى ياسيد ! أرى أنك قد ادخرت أكواما مّن الوّرق بجوار الجدار . ربما كنت تأمل فى أن تكون غطاءك بعد الموت ! هيهات ! وهل يفيد الغطاء فى ستر قذارتك ؟! أنا أولى بهذه الوريقات أكتب فيها قصتى معك ، وأروى كل شىء عن أحقادك وألاعيبك ومؤامراتك ! سأفضح عليها خبثك وسوء سريرتك وأكشف باطنك العفن والعنك فى كل سطر ! لا . سأتركك دون غطاء ! ولا تظن أننى سألقى بك فى البحر . فسأحتاج إلى ماء البحر بالضرورة لأغتسل خلال إقامتى فى الجزيرة لرعاية ممتلكاتك البشعة ! ولا يمكن بالطبع أن ألوثه بجثتك ! حتى الرمال على شاطئه أربأ بها من أن تتدنس بك فسأحتاج إليها نظيفة بالتأكيد لأبنى عليها مكانا يؤوينى ! سأقول لك ما سأفعله بالضبط حتى تكون على بينة ! سأتحامل على نفسى وأحملك إلى الخارج وأعلقك فى شجرة بعد أن أجردك من هلاهيلك . ثم أكومها وأحرقها . وأشعل النار بعد ذلك فى جسم الشجرة حتى يستوى لحمك البغيض على مهل ! ثم أتحامل على نفسى وأقطع منه كل يوم جزءا . وأتحامل على نفسى فى اليوم عدة مرات وأنا أتناوله كارها مرغما حتى آتى عليك فى أقرب وقت ! أقسم لك أننى سأفعل ذلك مضطرا وأنا فى منتهى التقزز والاشمئزاز ! وسيكون ذلك آخر واجباتى المقدسة نحوك ، حتى أتحمل وحدى دنسك وأبرىء منه العالم نهائيا وأخلص الناس من عفن وجودك إلى الأبد !

.. عـــلى شلـــش

علم الاجتماع الأدبى في مرحلـــة النضـــج

● يعد علم اجتماع الادب ، او علم الاجتماع الادبى ، فرعـا حديثـا من فروع علم الاجتماع . ومع أن علم الاجتماع نفسه حديث النشاه ، لايزيد عمره على قرن وبعض قرن من الزمان ، فله جذور قديمة عند الإغريق والعرب ، ابتداء من افلاطون إلى ابن خلدون . ولكن هذه الجذور لم تدفع سيقانها إلى وجه الارض إلاّ حين تهيات لها تربة التفكير الاوربى في المجتمع الحديث بعد ثوراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وبعدها بدا ما يسمى علم الاجتماع الادبى في الظهور . وساهم في ظهوره مفكرون المان وفرنسيون وإنجليز . كما ظهرت فيه مؤلفات عديدة ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية . وابتداء من السبعينيات بلغت هذه المؤلفات مرحلة النضج والاهمية ، حتى اصبح العلم الجديد ، أو الفرع الجديد من علوم الاجتماع ، نشاطاً علمياً واضح القسمات والهدف .

ومن أهم مؤلفات مرحلة النضج والاهمية هذه كتاب « علم اجتماع الادب » للأستاذ الانجليزى جـون هول ، الذى صدر عن دار لونجمان الانجليزية(*) .

وفى فصـول الكتاب الثمـانية تنـاول هـول عـدداً من الموضوعات المهمة فى المجـال التاسيسى للعلم الجـديد . وبدأها بفصل عن « التقاليد النظرية » ، وهو موضوع فى غاية من الاهمية بالنسبة لأى علم جديد ، لانه بدون معرفة هذه التقاليد لا يمكن بناء شىء جديد ، أو تطوير مـا هو كـائن . فالنظـريات تشكـل ـ عادة ـ طبقـات من البنية الفكرية فى تطور العلوم . والمؤلف حريص على فحص هذه

(*) The Sociology Of Literature by John Hall .

الطبقات قبل الانتقال إلى مواجهة واقع العلم ، والتعرف على تطورات الماضى قبل تشخيص معالم الحاضر .

ماهذه الطبقات النظرية ؟

هى ـ هنا ـ ست طبقات يوردها المؤلف بالعرض والمناقشة واحدة وراء الأخرى على النحو التالى :

(١) الماركسية

سيطرت الماركسية ـ أو الماركسيات كما يقول المؤلف إشارة الى تعدد مدارسها ـ على المناقشات الاجتماعية فى الأدب ، وكان أول مبدأ طرحته هو أن الأدب لا يمكن فهمه إلا داخل سياقه الاجتماعى وأنه جزء من المجتمع قادر على طرح مضمون اجتماعى ، وأن هذا المضمون يحمل معلومات عن المجتمع الذى أنتجه . ومع ذلك لم يترك ماركس ولا زميله انجلز نظرية متكاملة تحدد الصلات الدقيقة بين الأدب والمجتمع ، وإنما كانت تأملاتهما فى الأدب على ضوء ما طرحه ماركس من تصور للمراحل التاريخية التى مرت بها البشرية . ففى حديث ماركس ـ على سبيل المثال ـ عن الأدب الإغريقى رأى أن الاهتمام بهذا الأدب فى المجتمعات الرأسمالية ، وهى مجتمعات شديدة الاختلاف عن المجتمع الذى أنتجه ، إنما يرجع الى الحنين الذى أبداه أهل المراحل المتأخرة نحو طفولتهم . ولكن مؤلف الكتاب يرى فى هذا التفسير ضعفا ، ولذلك سنده ماركس بقوله إن المجتمعات التى تمر بمراحل « منخفضة » فى العملية التاريخية يمكن أن تنتج فنا عظيما . ومع ذلك جاء بعض الماركسيين المتأخرين ، مثل ماتشرى Machery وباليبار Balibar فقالا إن الفن الإغريقى لم يكن فنا حقيقيا ، ولم ينظر إليه على أنه حقيقى إلا حين شاءت البورجوازية أن ترفعه إلى هذا المستوى ، كى تعزز وضعها فتظهر بمظهر راعية الثقافة .

واذا كان ماتشرى وزميله باليبار قد صرحا بهذا الرأى عام ١٩٧٤ فان تيرى إيجلتون Terry Eagleton يصرح بعد عامين بأن الارتداد الثقافى لا يظهر إلا فى اناس يعيشون تحت ظل تجربة متجزئة . اما لوكاتش Lukacs ـ أعظم ناقد ماركسى ـ فقد شارك أستاذه ماركس فى الاعجاب بالكاتب الفرنسى أونوريه دى بلزاك .

وعلى العكس من لوكاتش كان لوسيان جولدمان L.Goldmann الذى ابدى تعاطفا أكبر مع الصفات الأدبية ، وطالب بحركة مستمرة من النص الى المجتمع ، ومن المجتمع إلى النص . ولكنه فسر التراجيديا تفسيرا ضيقا حين قال إنها « نتاج رفض المساومة من جانب الفرد الذى يوضع فى موقف لا يمكن الفرار منه بغير المساومة » فهذا التعريف الضيق لا ينطبق ـ مثلا ـ على سوفوكليس أو شكسبير . بل انه يعرف الرواية بأنها « النقل الأدبى للحياة اليومية فى المجتمع الفردى الناشىء من الانتاج المرتبط بالسوق » ، ويقول إن البطل فى الرواية بدأ فى الانقراض تدريجيا نتيجة التغيرات التى طرأت على الراسمالية الاوربية فى الفترة من ١٨٨٠ الى ١٩١٤ ، مما قلل أهمية البطولة ، ثم جاءت ازمة الراسمالية الاستهلاكية بعد ١٩٤٥ فشجعت تصوير الابطال الغرباء ، أى الذين يسيطر عليهم الشعور بالغربة .

ويمكن تلخيص هذا كله ببساطة ـ كما يقول المؤلف ـ فى أن « وعد الماركسية لوضع الأدب فى سياقه الاجتماعى لم يتحقق . وكان البديل هو أنها ضغطت الأدب داخل مشاريع تاريخية دون الرجوع إلى صفاته الكامنة » .

(٢) المدرسة الانجليزية

والمقصود بهذه المدرسة هو النقد الأدبى الذى كتبه ماتيو آرنولد وليفز وريتشارد هوجارت وريموند وليامز . فهؤلاء الأربعة اهتموا بالعلاقة بين الأدب والمجتمع ، ولكنهم ايضا ـ لا سيما ليفز ـ تميزوا بحس متفحص للنصوص الأدبية ، وفحصوا نصوصا انجليزية ،

لا اوربية كما فعل الماركسيون ، فضلا عن الحساسية الادبية التى تمتعوا بها . وهم يرون أن اى إنجاز أدبى افضل من اى نظرية اجتماعية ، بل افضل من الماركسية ذاتها .

(٣) الفن الجماهيرى

عد فرانك ليفز (١٨٩٥ - ١٩٧٨) عبارة « الجباه العالية » High Brows دليلا على الاقلية المثقفة فى انجلترا خلال الثلاثينيات . كما عَدَّ قصيدة « لأرض الخراب » لاليوت ، ورواية « بوليسيس » لجويس ، ورواية « إلى الفنار » لفرجينيا وولف ، أعمالا لا تقرؤها الا هذه الاقلية . وأضاف « إن هذه الأعمال لا يقرؤها إلا جمهور متخصص محدود جدا ، وهى فى غير متناول اولئك الذين يعدون أنفسهم متعلمين » على العكس من أعمال شكسبير فى عصرها حين كان يقرؤها العامة والخاصة معا .

(٤) البنيوية

إذا كانت الماركسية والمدرسة الانجليزية تعتقدان ان الادب يقدم معلومات عن المجتمع فإن البنيوية - فى معظمها - تعادى هذه النظرية . فهى تركز على الصفات الداخلية للأدب أحيانا ، وتؤمن بأن الأدب ليس عنده ما يقوله عن المجتمع .

لقد خرجت البنيوية من مدارس فكرية عديدة ، شرقية (اشتراكية أوربية) وغربية ، بالإضافة الى علم السيميولوجيا ، أو علم العلامات Semiotics فالأدب عندها شيء مستقل ، لا علاقة له بالمجتمع . ولكنها تتيح للباحث الكثير من الأسئلة حول الأدب والمجتمع . فكولر Culler البنيوى الانجليزى يتبع بارت Barthes البنيوى الفرنسى فى قوله إن البنيوية يجب فهمها من حيث هى مدخل إلى أدبية النص القائمة على علم اللغة . وهدفها الطموح هو إقصاء الانطباعية عن النقد ، وجعله فحصا للنص وتمعنا فيه ..

ولا ترى البنيوية ان المؤلف ، أو الكاتب ، هو الذى يشغل اللغة ، وإن كان يتحكم فيها . بل إن بارت اعلن عام ١٩٧٧ وفاة المؤلف (مع أن مؤلفه المفضل هو مارسيل بروست) ، كما أعلن ان الكتاب نتاج ذات مختلفة عن تلك التى نكشف عنها فى عاداتنا ومجتمعنا ورذائلنا ، وأن معرفة المؤلف لا تحتاج إلى التساوى مع قبول حقيقة اقواله وتصريحاته . وبذلك يصبح الأدب مؤسسة مستقلة لها قوانينها الداخلية الخاصة . وعندئذ تظهر فكرة « تفاعل النصوص » أو « التناص » inter - textuality التى نادت بها جوليا كريستيفا J. Christiva، ودعت من خلالها إلى دراسة الأدب كتعليق على النصوص الاخرى وليس كتعليق على المجتمع .

يتساءل المؤلف جون هول :

« ألم يقل اوسكار وايلد فى مقاله « افول الكذب » إن الفن لا يعبر عن اى شيء مطلقا سوى ذاته . إن له حياة مستقلة تماما مثل ماللفكر . وهو يتطور بطريقته الخاصة على نحو خالص . وليس من الضرورى أن يكون واقعيا فى عصر الواقعية ، ولا روحيا فى عصر الايمان . وعلى قدر بعده عن أن يكون من خلق عصره فهو - عادة - يعارض عصره مباشرة . وما التاريخ الذى يحفظه لنا سوى تاريخ تقدمه هو نفسه » .

لقد دخل البنيوية وتبناها ماركسيون ، وعلى رأسهم لوى التوسير L. Althusser . وهو لا يعتقد أن الفن يقدم لنا أى معرفة بالمعنى الصارم للكلمة ، ولا هو يحل المعرفة بالمعنى الحديث ، اى المعرفة العلمية ، ولكن الفن عنده يقدم لنا علاقة محددة المعرفة هى علاقة الاختلاف والتباين . إنه - كما يقول - يجعلنا نرى ونفهم ونشعر بما يذكرنا بالواقع . كما انه يقدم لنا الايديولوجية التى نشأ فى

حضنهـا . وقد طـور ماتشيـرى وايجلتون هـذه الأفكار الألتوسيرية وترجماها إلى نظرية أدبية . فبينما يرى الأول أن النص ذو طبيعة غير متمركزة ، أو معادية للتمركز ، أى طبيعة بعيدة عن أى مركز ، يرى الآخر أن الأدب ترتفع قيمته ويصبح ثمينا حين يضع الايديولوجية داخل حركة ، أى حين يحرك الايديولوجية .

(٥) علم التأويل

استخدم البنيويون هذه الكلمة ذات الأصل اليونانى بمعنى تفسير النصوص . ويـلاحظ المؤلف أن البنيويـة تصبح مثيرة جدا حين تحول اهتمامها من تحليل ابنيـة العقل البشرى إلى تحليل الرموز الشفرية الاجتماعيـة ، وتكون فى أحسن حالاتها حين تقبل الاصرار التأويلى على أن البشر ليسوا ذرات ميتة ، وإنما هم كائنات حساسـة واعية يجب أن يبدأ خلقها للمعانى بإيجاد مركز لفحوص المعرفة الاجتمـاعية . وهـذا هو الـوضع الهـرمنوطيقى البنيـوى . وقد بحثـه كثيرون مثـل وولف وشليرمـاخـر وهيـدجـر ودريـدا وجمـاعـة « الى متى » Tel Quel الفرنسية ، فضـلا عن دانيال بـل D .Bell الذى قـدم تعريفا جديدا للثقافة .

(٦) الاتصال بالجماهير

لم يتدخل علم اجتماع الاتصال بالجماهير كثيرا فى علم اجتماع الأدب ، ولكن معالم تطور ذلك العلم الجديد أيضا تلقى الضوء على قضية بعينها ، هى قضية جمهور الأدب . وليس من الصـواب أن نزعم لتحليل النص الأدبى القدرة على إعطائنا كل ظروف المجتمع . فالجماهـير العريضـة Masses قد تستخدم المادة الأدبية او تضفى عليها اهمية زائفة ، ولكن الدرس الفورى الذى نتعلمه من تطور وسائل الاتصال بالجماهير هو الا نقبل اى اعذار عن عدم القيام بدراسة او عمل تجريبى . وهذه مسألة مهمة جدا فى علم اجتماع الأدب ، حيث نجد عادة قراءة النقـد الثقافى فى المجتمع بأسره ـ خارج نطاق بعض النصوص ـ مسؤولة عن التطور المحدود للموضوع .

وعند هذا الحد يصل جون هول إلى خـاتمة الفصـل الأول ، فيجد أن الوضع البنيوى الهرمنوطيقى أو التأويلى قد أوضح أن الفن يتقدم عن طريق التقاليد أو العرف ، وأن التفضيل التقليدى للواقعية كان ساذجا ومؤسفا .

فى الفصل التالى من هذا الكتاب المشحـون بالأفكـار يتناول المؤلف العلم الذى خصه بكتابـه . ويبدأ بطـرح مسألة فهم النصوص الأدبية . ولكنه يبادر فيقول إن من أكبر مظاهر ضعف علم الاجتماع الأدبى التقليدى ، أى فى صوره البدائية القديمة ، أنه عجـز عن تحديـد الروابط الدقيقة بين الأدب والمجتمع ثم يتقدم بعد ذلك إلى دراسة حالة معينة اختار لها أديبين إنجليزيين من عصر واحد ، هما ولز وبرنارد شو .

لقـد جاء الاثنـان من الطبقة الـوسطى السفـلى ، أو الصغيرة ، باحثين عن مكان لأقدامهما فى مجتمع مال إلى تجاهل أبناء طبقتهما . ولهذا كانت متاعبهما محـدودة ، ولكنها قوية الأثر . وكان التزامهما السياسى محـدوداً ، يكاد ينحصر فى جعل العالم آمنا فى علاقته مـع طبقتهما الاجتماعية . ولذلك يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات فى إنتاج شو وولز معا :

(١) مستوى العالم الاجتماعى الذى جاءا منه .

(٢) مستوى النظريات التى اعتنقاها حول هذا العالم . وتعد هذه النظريات عندهما أهم من العالم نفسه . والالتزام الذى قدماه كـان يعنى الالتزام بـالأفكار المجـردة . وانتاجهمـا فى معظمـه اداة لنقـل هـذه الأفكار . ومن ثمة نجد أن الشخصيات التى ظهرت فى اعمالهما غير مقنعة بشكل عام ، تثرثر وتتحـدث اكثر من اللازم .

(٣) مستوى الالحاح على اقناعنا ، وهو اعلى المستويات الثلاثة ، وإن كان معاصرهما جوزيف كونراد يرى أن ولز انعزالى او هارب اجتماعيا .

ويخلص المؤلف الى نتيجة فى بحث هذه المستويات الثلاثة ، مؤداها ان الزعم بأن المؤشر أو العامل المرجعى الاجتماعى واضح فى إنتاجهما زعم لقى دعما ، ومساندة كبيرة ، وانه ليس ثمة علاقة تلقائية وسهلة بين الالتزام السياسى والجودة الأدبية . فالالتزام الصريح عند شو وولز لم يمنعهما من التسلح بشجاعة معاصرهما كونراد فى نقل تجربتهما التى أحسَّاها بعمق . ويشير المؤلف الى ما سبق أن كتبه تيرى إيجلتون ، الناقد الانجليزى الماركسى ، من أن الأدب ندوة للرأى ومنبر للمناقشة الإيديولوجية فى احسن حالاته . ويجد هذا الحكم فى غير مصلحة الأدب الاجتماعى . فليس معنى قول إيجلتون مبررا لان يكون الأدب الاجتماعى الصحيح ، من زاوية علم الاجتماع ، ادبا جيدا .

ثم ينتقل المؤلف إلى بحث موضوع المؤشر Referent الاجتماعى فى الأدب ، دون أن يغمط الأديب حقه فى فهم المجتمع الذى يعيش فيه . ويورد أقوالا متضاربة فى هذا الشأن ، منها قول إيجلتون إن الأدب ما هو إلا عزف على الايديولوجية . ثم يتساءل :

لماذا يهتم علم الاجتماع بالأدب ؟

ويجيب عن هذا السؤال الأساسى بأن علم الاجتماع قد يساعد على فهم النصوص الأدبية . ومع ذلك فالأهم هو تلك الأسباب التى توحى بأن علم الاجتماع ذاته قد يستفيد من الأدب ، وأن هذه الفائدة تكمن فى جعل علم الاجتماع أكثر حساسية إزاء المجتمع عامة وإزاء رد فعل الافراد تجاه مجتمعهم بوجه خاص ، فضلا عن أن الخيال الأدبى يستحق اهتماما خاصا ، لانه قادر على بحث المشاعر الفعلية .

وإذا كان علم الاجتماع نفسه لا يمكن أن يبين الحقائق الاجتماعية الخاصة التى تدفع الأديب إلى الكتابة بطريقة خاصة . فمن الممكن أن يعيد بناء الحدث فى العمل الأدبى وأسبابه التى تشكل منظورا معيناً . ولهذا يكون الأمثل هو المنهج البنيوى الوظيفى ، المستمد من علم الأنثروبولوجيا الاجتماعية . فالمجتمعات يجب فهمها على أساس العناصر الوظيفية . وأهم هذه العناصر تلك التى تدخل على نحو حاسم فى بنية المجتمع ، مثل السلطة ووسائل المعيشة . ومعنى هذا أن علماء الاجتماع يجب ألا يقنعوا بتفسير السلوك الاجتماعى على أساس العوامل المثالية ، لأن فهم التكوين الاجتماعى للأدب يعنى فهم القوى الاجتماعية التى تروج للأدب وتدفعه الى الازدهار .

أين يعمل علم اجتماع الأدب اذن ؟

يجيب المؤلف أن أول منطقة لنشاطه هى ما تتعلق بالكتب فى ذاتها ، أى بمعزل عن الأديب الذى يكتبها . وحجر الأساس فى هذه المنطقة يكمن فى تحليل النصوص بالتفصيل ، لانه لا يمكن الوصول إلى تعميمات بدون الدراسة التحليلية للنصوص . وهنا يبدو علم اجتماع الأديب مهما فى فهم العلاقة بين نصوص معينة والمجتمع الذى ظهرت فيه ، من حيث صلة النص بالجمهور كمادة مطروحة فى سوق القراءة . وهنا تبدو اهميه دراسة موزعى الكتب من حيث وظيفتهم الاجتماعية ، لأن فى أيديهم سلطة كبيرة فى التأثير على عملية نشر الكتب ورواجها . ويدخل فى هذه الدراسة الناشرون انفسهم والرقباء على النشر ، والنقاد الذين يتولون عرض الكتب ونقدها فى الصحف ، ومكتبات بيع الكتب ، فهؤلاء يؤدون وظيفة الحُجَّاب بين الكتب فى ذاتها والكتب للغير .

ويعالج المؤلف فى الفصل الثالث ما أسماه « علم اجتماع الاديب » تمييزا له من علم اجتماع الادب المعنى بالنصوص . ويرى أن ثمة منهجين فى النظر الى الأديب :

منهج يؤكد على دوره كمقلد ومحاك ، ويتأثر فى ذلك بافكار افلاطون وارسطو فى المحاكاة ، ومنهج آخر يؤكد على قوة الادب فى الرؤيا والتعبير . وقد بلغ من سيطرة المنهج الاول ، او النظرة الاولى ، أن دانتى ـ على سبيل المثال ـ كان يعد نفسه « ناسخا » لا مبتكرا ، وكان ينادى ربات الإلهام ان يساعدنه على فهم حكمة الإله . ولكن ابتداء من القرن الخامس عشر ظهر المنهج الآخر ، او النظرة الاخرى التى تخالف المحاكاة والنسخ ، وتقول بالرؤيا . ومع ذلك نادى الماركسيون الفنان والأديب أن يكونا ناسخين للمجتمع . ثم جاء فرويد فقال إن الفنان عبقرى وأن الثمن الذى يدفعه نظير عبقريته هو داء العصاب الذى يصاب بـه ، ولا يستطيع أن يعيش بسببـه فى المجتمع العادى الطبيعى . ومنذ فرويد حتى الآن ازداد نمو النظرة الى الفنان كحالم وصاحب رؤيا . ولكن كلا المنهجين ، أو النظريتين ، يميل الى وضع الفنان فى موقف المضاد للمجتمع . ولهذا يتمثل اهم اهتمام لعلم الاجتماع الأدبى فى الأصل الاجتماعى للتقاليد الادبية وأجناس الادب وأنواعه المختلفة .

غير ان ستينيات هذا القرن شهدت ظهور منهج ثالث ، أو نظرة ثالثة للادب . ويمكن أن نلخص هذه النظرة بأن الفن او الادب سيرة طبيعية من سير المجتمع ، لا شأن للعصاب والعصابيين بها . وكان من أنصار هذه النظرة المفكر والأديب الفرنسى جان بول سارتر .

ومادمنا ندرس الوضع الاجتماعى للأديب فلابد أن نضع فى حسابنا ـ كما فى حالة الادباء الانجليز ـ أن هذا الوضع تغير كثيرا فى القرنين الأخيرين . ولم يعد الأديب صاحب مهنة فاشلة او غير محترمة ، ولم يعد أيضا فى حاجة الى رعاة الادب . ويرجع هذا التغير إلى نشوء أنواع ادبية جديدة مثل الرواية والسيرة والمقالة ، مما أتاح مصادر جديدة لحياة الأديب . كما يرجع الى ازدياد التعليم وانتشاره مما أتاح للاديب قراء أكثر وجمهورا أعرض .

وفى الفصل الرابع من الكتاب يتناول جون هول موضوع « الرواية والواقعية والحداثة » وقد عرض لرأى الفيلسوف الالمانى هيجل الذى قارن بين الملحمة القديمة فى الادب الاغريقى والرواية الحديثة فى الأدب الأوربى . ولاحظ هيجل أن الإغريق لم يكونوا يميزون بين المجتمع والدولة ، ولذلك تناسبت الملحمة مع هذا الدمج . اما الرواية فهى عنده « ملحمة نثرية بورجوازية » ، أقل شأنا من الملحمة القديمة لأنها صورت غربة الإنسان الحديث الناتجة عن تحطم ذلك الانسجام القديم بين الفرد والمجتمع . ثم جاء لوكاتش فاتفق فى شبابه مع رأى هيجل ، ولكنه زاد عليه أن الرواية شكل يبحث فيه البطل عن القيم الاصيلة ، وانها مرتبطة بالواقعية منذ نشأتها .

واذا كانت الرواية شكلا أدبيا حضريا ، اى ولد فى المدن وتطور فيها ، فقد كانت الحداثية ، أو المذهب الحديث ، من نتاج المدن التى اصبحت موطن معظم الأدباء واشكال الادب . ولكن هذا المذهب الحديث سرعان ما حل محل المذهب الواقعى فى الرواية . وسرعان ما اصبحت المدينة امرا لا مفر منه عند أنصار الحداثة ، ولكنه أمر اكثر تعقيداً واقل تركيبا من الناحية المعمارية عما كان عليه عند الروائيين الواقعيين . واذا كان أبطال روايات بلزاك ـ على سبيلغ المثال ـ شغلوا انفسهم بغزو المدينة وكيفية اختراقها فقد شغل ابطال الروايات الحديثة انفسهم بتأسيس هُوية لهم . ومع أن انشغالهم وقلقهم كانا أكثر مما أبداه أبطال الروايات الواقعية فقد كانت الهوية التى يسعون الى تأسيسها من النوع المتغير المتحرر من المعنى الثابت .

يأتى الفصل الخامس من الكتاب بعنوان « الأدب الشعبى » Mass Literature وهو عنوان قد يبدو مبهما

فى العربية ، فالأدب الشعبى المقصود هنا ليس ما ينتجه الشعب بلا سعى وراء إثبات شخصية مبدعة أو اسمه ، وإنما معناه ما يكتب بلغة بسيطة ويوزع على نطاق جماهيرى كبير . ويستخدم المؤلف هنا المصطلحات الشائعة فى أمريكا حول هذا الموضوع مثل « الأدب الرفيع » High Literature و « الأدب الرخيص » Low Literature وكلها تخريجات من مصطلحات الثقافة الرفيعة والثقافة الرخيصة أو الهابطة .

ويطرح المؤلف هذا السؤال : ماذا يريد القراء من كتب الأدب الشعبى ؟ ويرى هذه الصيغة فى التساؤل أفضل من صيغة : ماذا تقدم هذه الكتب للقراء ؟ ويعرض لمحاولات الباحثين فى الإجابة عن السؤال الأول ، ويضيف أن الأدب الشعبى يقدم طعام الهروب إلى زبائنه . وإذا كان الأدب الرفيع يقوم ـ فيما يقوم ـ على موضوع الحب فكذلك الأدب الشعبى ، بالرغم من نبرة الوعظ الواضحة فيه .

وإذا كان الباحثون فى أمريكا قد وجدوا أن مستويات الفهم والتذوق لا تختلف بشكل ملحوظ من طبقة إلى أخرى ، وأن الجمهور يدرك ما يقدم إليه ، ويقوم باختيارات واعية تدحض فكرة ميله إلى الهروب ، فلابد من إيجاد مقاييس أخرى لقياس إقبال الجمهور على الأدب الشعبى ، وقلة توزيع الأدب الرفيع . ومن اللازم أن نضع خطا فاصلا بين الأدبين ، وأن نؤيد الرأى الديموقراطى القائل بكتابة الأدب للكافة ومخاطبته للعامة . ولكن لابد أن نلاحظ أن اقتصاديات النشر الحالية توازن بين الأدبين ، بمعنى أن رواج الأدب الشعبى يشجع على نشر الأدب الرفيع ، وأن ما يكسبه الناشر من هنا يعوض خسارته هناك .

عند هذا الحد نصل إلى الفصل السادس ، الذى يعد من أهم فصول الكتاب . فتحت عنوان « الحجَّاب » أو « حراس البوابات » Gate Keepers يعالج المؤلف موضوع العقبات التى تواجه الأدب من الناحية الاجتماعية . ويشير الى أن فكرة الحُجَّاب هذه ظهرت فى علم اجتماع الاتصال لتشير بدورها الى أولئك الذين يقومون بدور اختيار نوع الاتصال أو النمط الواجب تقديمه الى الجمهور . ثم يطبق هذه الفكرة على علم اجتماع الأدب فيجد نوعين من الحجاب : نوع قَبْلى ، أى يظهر قبل نشر العمل الأدبى ، مثل الناشر والرقيب الرسمى ، ونوع بَعْدى أى يظهر بعد النشر مثل الناقد والمكتبة والموزع والرقيب مرة أخرى . ويرى أن دراسة هؤلاء الحُجاب تدخل فى علم اجتماع الجهل . ولكن لا يمكن دراستهم بمعزل عن الرأى العام الذى قد يكون ـ أحيانا ـ أقوى من أى حراس .

الناشرون

لهم مواصفات معينة يعملون على أساسها . وإذا كانوا فى الماضى قد عاشوا فى جو شديد الثقة بالنفس فقد اختلف هذا الجو اليوم ، وتجزأ جمهور القراءة ، وصار الناشر يجرى وراء الكتب « الوظيفية » التى تستخدم فى المدارس ، وهذه تصل الى ربع الكتب المنشورة اليوم فى بريطانيا . واذا كان الناشر فى الماضى حريصا على أداء دوره كحاجب من حيث البحث عن المستويات الثقافية العالية والمحافظة عليها ، فالناشر فى أيامنا هذه لا يعترف بأن له دورا فى خدمة الأديب أو إيجاده .

الرقباء

قام تاريخ الرقابة فى انجلترا على التفاعل المتغير بين ثلاثة هياكل معينة ، هى التطرف السياسى والجنس والدين . وقد بدأ ذلك التاريخ مع انتشار الطباعة ، ولكنه قام على الرقابة القبلية التى تسبق النشر ، فكانت طباعة

الكتاب تستلزم الحصول على ترخيص . وظل قانون الترخيص معمولا به حتى عام ١٦٩٥ حين سمح بالتغاضى عنه ، لا بالغائه . ولكن سرعان ما صدر قانون آخر بعد ثلاث سنوات ، هو قانون التجديف أو الإلحاد الذى حرم نشر ما يمس المقدسات . وفى ١٨٥٧ صدر قانون المطبوعات الفاحشة الذى طبق فيما بعد على روايتى « عشيق الليدى تشاترلى » للورنس ورواية « يوليسيس » لجويس . ولم يتغير هذا القانون الأخير إلاّ فى عام ١٩٥٩ حين عدلت بعض مواد القانون القديم بحيث تُقْبل شهادة الشهود العدول أو الخبراء حول القيمة الأدبية للكتاب . وعن طريقه بُرِّئت رواية « عشيق اللادى تشاترلى » من الفحش وسمح بتداولها فى العام التالى . ومع ذلك تظل الرقابة السياسية ـ البعيدة ـ أقوى أنواع الرقابة وأعلاها ، بالرغم من الغائها بالنسبة للمسرح .

النقاد

اذا كان الناشرون والرقباء يهتمون بالطريقة التى تظهر بها الكتب على الجمهور ، فالموزعون والمكتبات يهتمون بنوعية الكتب التى يعرضونها للبيع . ولكن النقاد يقفون وسطا بين هاتين المنطقتين ، مع أن الناقد فى عرضه للكتب يؤثر فى عملية اختيار الكتب التى يهتم بها الموزع والمكتبة .

ويعرض المؤلف الوضع الراهن للنقاد ، ولا سيما من أساتذة الجامعات الذين لم يعودوا مؤثرين . ويلاحظ غياب النقدين النظرى والتشريعى وسيادة النقد الوصفى منذ جون درايدن فى القرن السابع عشر . كما يلاحظ ان النقد لا يخلق ادبا عظيما .

الموزعون

يوجد فى إنجلترا أكثر من الف ناشر ، ولكن نحو ٦٥٪ مما ينشر لا يحقق ربحا للناشرين . ولذلك تغيرت طرق توزيع الكتب ، وأصبحت تقوم إلى حد كبير على أندية الكتاب المنتشرة فى أوربا وأمريكا ، كما تقوم على محلات « السوبر ماركت » التى تبيع كل شىء ، بحيث أصبحت مكتبات بيع الكتب فى خطر أمام منافسة أندية الكتاب والسوبر ماركت .

المكتبات العامة

ازداد عددها بعد صدور قانون عام ١٩١٩ الذى قضى بتوفير الكتب لجميع السكان وتسهيل استعارتها . وأصبح متوسط عمر القراء يقع بين ٣٣ ـ ٥٤ . ومع ذلك لا يتوقف جمهور هذه المكتبات عن شراء الكتب .

ولكن ، ماذا عن الجمهور القارىء الذى يقف هؤلاء بينه وبين الأديب ؟

هذا مايتناوله الكتاب فى فصله السابع . وقد طالب المؤلف فى بداية الفصل بضرورة التمييز بين « القدرة على القراءة » و « عادة القراءة » . واقتبس من ليفى شتراوس ، المفكر البنيوى الفرنسى ، قوله : « إن الوظيفة الأولية للاتصال المكتوب هى تسهيل عملية الاسترقاق » ولكنه وجد هذا القول مخالفا للقول السائد : « إن المثقفين يؤدون دائماً دور النقاد الاجتماعيين » ثم عرض للتغيرات التى اصابت جمهور القراء فى أوربا عبر القرون الأربعة الأخيرة ، وكيف لم تفلح معه القوانين التى تحد من ظهور الأدب الجديد والزندقة . ففى فرنسا كان طرد طابعى الكتب قديما يعنى تهريب المطبوعات وتداولها سرا .

ومع ذلك انتجت المطابع والنساخون ـ حتى عام ١٥٠٠ ـ نحو ٢٠ مليون كتاب فى أوربا كان أكثرها فى الأديرة . وفى القرن التالى (١٦) انتجت المطابع وحدها من ١٥٠ الى ٢٠٠ مليون كتاب . ومع أن الأديب فى عصرنا أصبح يستخدم حصيلة مفردات أقل من زميله فى عصر شكسبير ، وأبسط مما كان يستخدمه أدباء القرون الأولى

فلا شك أن حيوية اللغة جاءت من دمج كثير من اللهجات المحلية فى لغة قومية واحدة كما يقول ريموند وليامز .

وأخيرا يأتى الفصل الختامى من الكتاب بعنوان « تأثير الثقافة الأدبية » وفيه بحث الجانب الاجتماعى فى هذه الثقافة ، الذى يتم عن طريق التقاليد والتعليم والاحتكاك . واقتبس قول ماكس وبر « إن أفضل وصف للمجتمعات الغربية هى أنها بورجوازية وعقلانية ورأسمالية » وعرض للنظريات الثلاث المختلفة حول حالة الثقافة الغربية ، وأهمها النظريات الماركسية المثالية التى تطورت أخيرا فى ألمانيا وانجلترا وفرنسا ، دون صلة كبيرة بما سبق أن كتبه ماركس عن الأدب ، ومن أعمدتها مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا وريموند وليامز فى بريطانيا .

تأتى بعد هذه النظرية نظرية التناقضات الثقافية فى النظام الرأسمالى . ويرى أصحابها أن الرأسمالية تعانى من التناقضات ، وليس من الممكن وضع حد لها فى الوقت الراهن . وأخيرا تأتى نظرية النتيجة غير المقصودة للتصنيع . ويرى أصحابها أن التطور الهائل فى الصناعة الحديثة وتغلغل التصنيع فى مجتمعات أوربا الغربية لا يهدف إلى قتل الثقافة ، ولكنه يؤدى الى ذلك القتل دون سبق إصرار أو ترصد . فالكتب فى مثل هذه المجتمعات لم تعد من أعمدتها ، وإنما أصبحت واحداً من ممكنات كثيرة متاحة .

ومع ذلك يرى المؤلف أن التعليم البورجوازى ، وما يؤديه من محو أمية المجتمع ، ساعد على خلق ثقافة أدبية مهمة عن طريق الكتاب . ويعتقد أن التطورات الأخيرة فى وسائل الاتصال سوف تحدث تغيرات كثيرة .

عند هذا الحد ينتهى جون هول من عرض أفكاره . ولا شك أن التفسير الاجتماعى للأدب ليس أمرا سهلا كما قد يبدو لأول وهلة فالأدب تحميه محرمات قوية عديدة كما قال عالم الاجتماع الفرنسى روبير إسكاربيه . ومع أن الأدب ارتبط - منذ نشأته - بالجماعة المنتجة له ، فسرعان ما تعلق بأنواع أخرى من الارتباط ، ولكن ارتباطه الاجتماعى - حتى على مستوى منتجه الفرد - لم يتفكك ، ولا نعتقد أنه سيتفكك فى يوم من الأيام ، على الرغم من المحاولات المستمرة لعزل الأدب عن الالتزام بأية وظيفة اجتماعية ، وتفسيره تفسيرا جماليا ، وتحليله بنيويا .

• •

عز الدين نجيب



محمد ناجى
اعادة اكتشاف

● ● فيما كانت تتعالى طبول الحرب وأصوات الدمار بالقرب منا ، احتفلت مصر بافتتاح متحف جديد للفن التشكيلى ، هو متحف الفنان المصور محمد ناجى (١٨٨٨ ـــ ١٩٥٦) فى السابع والعشرين من يناير الماضى ، والمعنى واضح لا يحتاج الى تفسير، رسالة حضارية من شعب لا تخبو بداخله شعلة الابداع ، الى عالم وحشى يحكمه قانون الغاب والأطماع ... الفن ـــ حتى ولو لم يقل كلمة مباشرة ضد الحرب والدمار ـــ هو قيمة تنفى الهمجية والقبح ، ودعوة للسلام والجمال .

هذه عبرة التاريخ المصرى على مر العصور ، ورسالة من روح محمد ناجى ، الذى بعثت ذكراه بيننا من جديد قوية عارمة ، بعد خمسة وثلاثين عاما من وفاته .

التوقيت مهم أيضا ، بعد شهور من إخماد الدعوة المريبة لتصفية متاحفنا الكبرى من مقتنياتها ، ببيعها فى مزاد علنى تحت ادعاء تسديد ديون مصر ، فكأنما استنفرت هذه الدعوة السخيفة فينا حسنا الحضارى ، الذى ربما أصابته التحولات الحادة فى السنين الأخيرة بالتبلد المؤقت ، فانتفض ليس فقط مناهضا لتلك الدعوة ومستمسكا بما لدينا من تراث ، بل كذلك عاقدا العزم على نفض الغبار عنه وإحيائه ، وعلى إضافة متاحف جديدة لروادنا من الفنانين ، ولأجيال فنانينا المعاصرين ، إضافة إلى إنقاذ متاحف الفن العالمى التى نملكها وتطويرها .. وإذا كانت وزارة الثقافة والمركز القومى للفنون التشكيلية يتحملان المسئولية كاملة عن تحقيق ذلك ،

فينبغى أن نذكر الدور التاريخى للمثقفين المصريين فى هذه المسألة من خلال مؤتمرهم الكبير بمسرح الأوبرا فى العام الماضى للتصدى لبيع تراثنا الفنى ، وللمطالبة بوضع خطة للحفاظ عليه وتنميته ، فصاروا بذلك شريكا فى صنع القرار وظهيرا له ...

والسؤال هو : لماذا البداية بمحمد ناجى ؟

الواقع أن الاختيار يتضمن رمزا بقدر ما يلبى حقيقة واقعة .

أما الرمز فهو أن ناجى يعد مؤسس فن التصوير المصرى الحديث ، والأب الروحى لحركتنا التشكيلية المعاصرة ، بإبداعه المتميز وموهبته الكبيرة وسبقه — بعدة سنوات — لجيل الرواد الذين تخرجوا فى مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١١ ، (ويحتفظ متحفه بلوحات زيتية هامة تعود إلى عام ١٩٠٦) وبريادته المبكرة فى الانتقال بالفن المصرى إلى المحافل الدولية ، حيث كان أول فنان مصرى يعرض فى صالون باريس عام ١٩٢٠ ويحصل على جائزته الذهبية عن لوحته « النهضة المصرية » أى قبل عامين من حصول المثال مختار عليها بتمثاله « نهضة مصر » ، وهى تحتل مكانها منذ عام ١٩٢٢ حتى اليوم بالقاعة الرئيسية بمجلس الشورى . ولو استطردنا فى سرد قائمة أعماله الريادية لاحتاج منا ذلك الصفحات ، لكن يكفى أن نشير الى انه كان أول دارس مصرى للفن فى أوربا فى تاريخها المعاصر حين التحق بأكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا ١٩١٠ ، وأول مدير مصرى للمدرسة العليا للفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٣٧ ، وأول مدير لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ١٩٣٩ ، وأول فنان مصرى يمثل بلده فى معرض باريس الدولى ١٩٣٧ بجناح لا يحتوى غير لوحات فنية ، وأول مدير لأكاديمية الفنون المصرية بروما ١٩٤٧ ، وأول فنان مصرى يعتلى الجدران العالية بلوحات ضخمة فى أماكن جماهيرية عامة مثل المستشفيات وقاعات الاجتماعات ، وهو مؤسس جماعة الأتيليه للفنانين والكتاب بكل من الاسنكدرية والقاهرة (١٩٣٥ ، ١٩٥٢) ... إلخ .

من هنا فإن تكريمه وإبراز دوره اليوم ليس مقصودا به شخصه فحسب ، بل إن التكريم أيضا لرمز الرحلة الشاقة للحركة الفنية الحديثة بمصر منذ ميلادها حتى بلوغها سن الرشد .

أما الحقيقة الواقعة : فهى أن متحف ناجى لم ينشأ اليوم ، بل هو قائم بالفعل منذ عام ١٩٦٨ ، فقد افتتحه الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك فى ١٣ يوليو من ذلك العام بعد أن اقتنت الوزارة مبنى مرسمه عام ١٩٦٢ بقيمة رمزية قدرها أربعة آلاف جنيه ، وقامت شقيقته الفنانة عفت ناجى بإهداء الدولة أربعين لوحة زيتية من أعماله ، أمكن مضاعفة عددها فيما بعد عن طريق الاقتناء من أسرة الفنان ، واضيفت إليها مجموعة كبيرة من رسومه التحضيرية إلى جانب متعلقاته الشخصية .

إلا أن ما أصاب جميع متاحفنا من إهمال فى العشرين عاما الماضية شمل متحف ناجى ، فطواه الصمت والنسيان وسط الصحراء المقطوعة عن أى وسيلة للمواصلات مع المدينة ، ولم يكن المتحف فقط هو ما أصابه النسيان ، بل كان أيضا اسم ناجى نفسه ، ودوره فى حياتنا الفنية والثقافية .. هكذا فان مجهود وزارة الثقافة كان بمثابة إعادة اكتشاف هذا الفنان ورد الاعتبار إليه ووضعه فى مكانته اللائقة به ، تأسيسا على نواة المتحف القديم ، واقتضى ذلك إقامة توسعات معمارية بلغت ٣٠٠ ٪ من مساحة المتحف القديم ، قام بتصميمها المهندس المعمارى الدكتور جمال بكرى وقدمها هدية للمركز القومى للفنون التشكيلية الذى تولى إنجاز المشروع كاملا ،

فبدا قطعة فنية بديعة من الرخام الفضى ، تسطع وسط شمس الصحراء بالقرب من أهرامات الجيزة ومعابدها ، كأنما تستوحى منها المهابة والبهاء ، وقد زود — فوق أجهزة الانذار والتكييف والتسجيلات الصوتية المصاحبة للزائر التى تشرح له أعمال المتحف — بفيلم سينمائى منقول على الفيديو عن الفنان وعالمه ، وبالمطبوعات التحليلية والإرشادية المتنوعة مزودة بالصور الملونة ، بما يجعل الزائر يعيش فى متعة ، ويخرج وقد صار صديقا للفنان ، حتى ولو لم يكن من عشاق الفن ... وقد تكلف إعداد ذلك كله مليونا وربع المليون من الجنيهات .

ومحمد ناجى هو ابن موسى بك ناجى مدير جمارك الإسكندرية ، وقد منح جده لأمّه لقب الباشوية من الباب العالى بالآستانة ، وكان هو شخصيا أول فنان يحصل على لقب « البكوية » ويعمل بالسلك الدبلوماسى ست سنوات فى منصب مرموق كان يؤهله لارتقاء قمة أجهزة الدولة ، لكنه تخلى عن ذلك كله فى لحظة واحدة من أجل فنه ... هذا الفنان الأرستقراطى النشأة كان أقرب إلى الروح الشعبية من كثير من أبناء الطبقات الدنيا ... وكان أقرب إلى رواد التنوير والنهضة المصرية فى هذا القرن . إن أعماله فى مجملها تتغنى بتراث قومى عريق وتزخر بالحمية الوطنية وتبشر بالروح الديمقراطية ، كما تدعو إلى التفاعل الحضارى بين مصر وأوربا .. وأحسب أنه يمثل فى مجال الفن ما كان يمثله طه حسين فى مجال الأدب والفكر ويطاول قامته ....

لقد انتقد الجمود الأكاديمى والفكرى والاجتماعى مثلما فعل طه حسين ، وعمل على وصول الفن الى نطاق الحياة اليومية للجماهير فى الأماكن العامة ، مثلما عمل طه حسين على جعل التعليم كالماء والهواء للمواطنين ، واتخذ ناجى من العقلانية — شأنه شأن طه حسين — اطارا ينظم مزاجه الإبداعى ، واتخذ مثله من فرنسا قبلة للثقافة والمدنية ، فعاش فيها وتتلمذ على كلود مونية رائد الانطباعية مثلما تتلمذ طه حسين على كانط ، واعتبر الثقافة المصرية أبا لثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط مثلما كان يرى صاحبه ، لكنه لم يذهب مثله إلى اعتبارها حتى اليوم جزءاً من هذه الثقافة وليست جزءا من الثقافة العربية ، ولم يكن صدفة أن يكلفه عميد الأدب فور توليه وزارة المعارف برسم لوحة جدارية ضخمة عن « مدرسة الاسكندرية » رمزا للتلاقى الحضارى بين مصر الفرعونية والاسلامية وبين الأمم اللاتينية ، وقد انتهى منها بعد سنوات وهى الآن تزين قاعة الاجتماعات بمحافظة الاسكندرية .

لكن هذا الشاب الوقور المتحفظ الذى كان يرسم وهو يرتدى بذلته الكاملة ويتطلع إلى ارتقاء أعلى المناصب الرسمية ، ويتوافق طبقيا مع واقع طبقته ، كان فى الوقت نفسه متمردا على فكرها ومتناقضا بفنه مع مزاجها ، فكان يرى فى الشعب إبداعا يفوق ما تنتجه الأرستقراطية ، ويرى فى الفلاح والمنتج حاضر البلاد ومستقبلها ، ويجد متعته الكبرى فى مخالطة البسطاء والكادحين والباعة والصناع اليدويين ، ويجعل من هؤلاء جميعا نماذجه المفضلة كأبطال للوحاته ، بدلا من هوانم المجتمع ورجالاته وحكامه فى حللهم المطهمة وأوضاعهم المنشّاة ... ومنذ يفاعته — حين كان فى الثامنة عشرة من عمره — اختار طريقة الفكرى والفنى ، فرسم الصيادين والمراكبية فى ترعة المحمودية وهم يشدون المراكب الشراعية بالحبال على الشاطىء ، وعرض لوحاته عن هذا الموضوع فى معرض جمالى بالاسكندرية عام ١٩٠٦ فكان أول معرض يشارك فيه رسام مصرى فنانين أجانب ، ثم يحصل على الجائزة الأولى التى يسلمها له رئيس الوزراء ، ولا يدير النجاح رأسه فينحو إلى محاكاة الفن الكلاسيكى السائد بموضوعاته البرجوازية

المصطنعة إرضـــاء للطبقة الغنية التى بمقدورها وحدها اقتناء هذه الأعمال ، بل يواصل بحثه الفنى ، متمثلا فقط بإبداعات عصر النهضة الايطالية ، فى اختيار الموضوعات الدينية والملحمية ذات الجو الأسطورى ، مثل لوحتيه « غار حراء » و « حلم يعقوب » وليس بوسع الرائى إذ يتأملهما اليوم أن يصدق أنه رسمهما وهو فى سن الثامنة عشرة .... ففيهما نوع من الحلم النورانى الأخاذ ، إذ يشع الضوء من منابع مجهولة تظلل الشخصيات وهى تخرج من كهوف مظلمة أو تنساب فوق درجات سلم كأطياف غامضة .

وبعد أن درس القانون بفرنسا أربع سنوات وحاز على الليسانس ١٩١٠ تلبية لرغبة والديه ليكون محاميا أو قاضيا ، إذ به يتجه إلى فلورنسا بإيطاليا ليدرس الفن بأكاديميتها وليكون فى رحاب رواد عصر النهضة العظام أربع سنوات أخرى ، ومع ذلك كان لا يمر عام إلا ويأتى من إيطاليا رأسا إلى الأقصر فى أجازاته ليعيش على سفح جبل القرنة فى حرم مقابر طيبة ومعابدها العريقة يدرسها ويسجلها فى لوحاته ممتلئا بالزهو بها ، مخضعا لمهابتها وهيمنتها الروحية : قواعد التصوير التى تعلمها فى الأكاديمية ، بل وشطحات المدرسة الانطباعية التى كان يهواها فى شبابه المبكر ويستوحى أسلوبها .

هذا ما نلاحظه وبجلاء فى مناظره لمعبد الكرنك (البحيرة المقدسة ـ طريق الكباش ـ واجهة الكرنك ... الخ) وما نلمسه أيضا فى مناظره للطبيعة المحيطة بآثار طيبة وجبل القرنة الرابض منذ آلاف السنين وهو يحتوى بداخله على معابد وادى الملوك ووادى الملكات ومقابر الأشراف والفنانين القدماء ... لقد امتزجت الألوان القزحية المتوهجة للانطباعيين بالألوان الجبلية الترابية لجنوب الوادى .. وفى مقابل الهشاشة التى تتسم بها أجرام الانطباعيين مع طزاجتها وشفافيتها ـ رسوخ متوازن وامتداد أفقى للجبل النائم إلى جوار النهر .. ولو تأملنا لوحته « الشيخ عبد الرسول » عام ١٩١٢ فإننا نكاد نستشعر فى جلسة الرجل الراسخة انعكاسا لتمثالى ممنون وهما يحرسان أسوار طيبة ، ولم تكن ألوان هذه اللوحة وما أنجزه ناجى فى حينها إلا اشتقاقا من ألوان الجبل البنية والرمادية الشهباء التى تختزن بداخلها دفء شمس الصعيد .

عاش ناجى سنوات الحرب العالمية الأولى فى أوربا . وطد خلالها علاقاته بالفنانين الفرنسيين خاصة فنانى الانطباعية وما بعد الانطباعية ، وقد أصبح موزعا بينهما ، فقد كان من ناحية مسحورا بشاعرية وانتعاش ألوان « مونيه » الذى عايشه شهورا فى مرسمه بجيفرنى فى عام ١٩١٨ وصاحبه فى رسم مناظر من الريف الفرنسى ، وبارتعاشة لمسات سوراه وسيزلى التنقيطية ، ومن ناحية أخرى كان مبهورا بمعمارية سيزان الرصينة ، التى جاءت انقاذا للانطباعية من التفتت والذوبان والحق أن كلا النزعتين تمثلان التناقض الدائم فى نفس ناجى ، لأنه كان يعيش فى قرارة نفسه انقساما بين الشاعر الرومانسى وبين المهندس العقلانى ، وقد ظل حتى آخر أيامه موزعا بينهما .

وكان اندلاع ثورة ١٩١٩ هو الخلاص لناجى من حيرته ، فلم يتردد فى جمع أغراضه والعودة فورا إلى القاهرة مدفوعا بشعور كاسح بأن له دوراً يؤديه لأمته .. هكذا كان يشعر دائما على امتداد حياته .. وفى منزل أثرى بدرب اللبانة بميدان القلعة حط الرحال ، وأعد مرسما لرسم لوحته الشهيرة « موكب إيزيس » أو « النهضة المصرية » .. كانت كلمته الخاصة التى أضافها من خلال هذه اللوحة هى أن مسيرة الخير والعطاء والوحدة الوطنية لمصر لابد أن تنتصر وتستمر ، فها هى إيزيس تجمع شتات الأمة : زراعا وصناعا

ورجال دين ، ومن خلفهم نهر الخيرات يتدفق ... إنها ملحمة تستنهض الهمم الوطنية وتبعث الشعور بالعزة والزهو ، على خلفية من الأسطورة ومظاهر الريف المصرى معا ، رسمها بحس يجمع بين الأداء الكلاسيكى والبناء « السيزانى » والايقاع المصرى القديم فى رسوم مقابر طيبة ولاشك أن مناخ النهضة القومية الشاملة آنذاك كان عاملا أساسيا فى إنجاز هذه اللوحة ، وهو المناخ الذى ترددت أصداؤه فى ابداعات معاصريه من شعراء ومسرحيين وموسيقيين ، مع الوضع فى الاعتبار ريادته فى استخدام الرموز والبناء الملحمى والأسطورى فى عمل فنى ، كاستعارته أسطورة إيزيس .

فى العام التالى سافر ناجى إلى باريس ومعه اللوحة ، واشترك بها فى صالون باريس السنوى الكبير ، الذى يعد العرض به اعترافا بالفنان من اوسع الأبواب ، وكانت المفاجأة أنه حصل على الميدالية الذهبية للمعرض وهى نفس الجائزة التى نالها المثال مختار بعده بعامين — بنفس المعرض — عن تمثاله نهضة مصر ، وقد اقتناها البرلمان فى حينها .

وإذا كانت الفترة من ١٩٢٤ الى ١٩٣٠ لم تترك لنا أعمالا فنية هامة لناجى ، حيث انشغل خلالها ، بالعمل فى السلك الدبلوماسى ، بين ريودى جانيرو وباريس ، فإن عام ١٩٣١ كان عاملا حاسما فى تاريخه الفنى ، ذلك أنه استقال عام ١٩٣٠ من عمله الدبلوماسى ، وقرر التفرغ لفنه ، ثم سافر فى العام التالى إلى الحبشة ، مشدودا إلى نداء الطبيعة العذراء والفطرة البدائية ، وإلى ذكريات جده لأمه وبطولاته بالحبشة ... (نذكر هنا أنه كان يملك حسا عاليا بالبطولة) . وقد ظل عاما فى ضيافة الامبراطور هيلاسلاسى شخصيا ، لم يتوقف طوال هذا العام عن الرسم ، وكأنه فى سباق مع الزمن لإنجاز إضافته الجمالية والتعبيرية الكبرى للأجيال اللاحقة ، هذه الإضافة التى هضم من خلالها جميع الروافد التى تأثر بها من قبل : ابتداء من رصانة فنانى عصر النهضة الإيطالية ، إلى رومانتيكية ديلاكروا ، وانطباعية مونيه وسوراه ، وضراوة فان جوخ وجوجان .... حتى تعبيرية وجوه الفيوم المصرية والأيقونات القبطية ... ولعلنا نلاحظ تأثره فيها بشكل خاص بتجربة جوجان المثيرة فى جزر تاهيتى فى أواخر القرن الماضى ، واكتشافه لعالم بكر من الرؤى والتأملات والألوان المبهرة .

لقد تضاءلت فى أعمال الحبشة سيطرة « الموضوع » ومباشرته ، كما أصبح « الرمز » روحا متغلغلا فى نسيج العمل كله وليس مظهرا خارجيا للموضوع ، كما أصبحت القيمة الجمالية متضمنة فى الأسلوب البنائى والتعبيرى كوحدة عضوية لا انفصال فيها ، بحيث يستحيل التضحية بجزء أو خط أو لون منها دون أن يختل بناء اللوحة كله ، وفى نفس الوقت فإن أى جزء من اللوحة يتضمن الكل بداخله ويدل عليه .

بهذا يضيف ناجى إلى مرحلته السابقة نبعا أسطوريا يتصل بمنابع النيل الخالد ، وبلاد بونت التى زارتها ملكة سبأ والتى بعثت إليها الملكة حتشبسوت رسلها ، بلاد السحرة ، والأرض الحمراء ، والجبال المشتعلة باللون الأخضر ، والفواحة بعطر الأقحوان .

وبقدر ما تحققت فى لوحات الحبشة عالمية الفن والروح الانسانية التى تتجاوز المكان والزمان ، فإننا نشعر بقربها من تعبيرات الفنان المصرى القديم على مقابر طيبة — تلك التى عشقها صغيرا — ومن وجوه أهل النوبة وأسوان — ونشعر أيضا بأنها تتشح بجو معبق بالبخور والسحر ، تحيط به — هنا وهناك — جلود النمور وخشب الأبنوس والدروع والخناجر المطهمة .

وحين عرض ناجى لوحات الحبشة بلندن عام ١٩٣٦ بمتحف التيت بهر

الانجليز بها ، وتحمس لها النقاد ، واقتنى أحد النواب فى مجلس العموم البريطانى لوحة « أحد السعف » وأهداها الى « التيت جاليرى » ليستمتع بها رواد المتحف من عشاق الفن الحديث .

ويقدر تنقلات ناجى بين بلدان عديدة ، شهدنا تنقلات فى أسلوبه تبعا لارتباطه بطبيعة كل بلد : بين اليونان وقبرص وإيطاليا — هذا التنقل الدائم كان يعود إلى رغبته المزمنة فى الاكتشاف وإلى قلقه من أنه لم ينجز ما كان يتمنى أن ينجزه ، أما تنقلاته الأسلوبية فربما تعود إلى التناقض الكامن فى نفسه بين العقل والعاطفة ، بين كلاسيكية اليونان وفنانى عصر النهضة وبين طزاجة الانطباعيين وضراوة التعبيريين .

فى سياق هذه التجارب والتنقلات الأسلوبية بعد عودته من الحبشة ظل وفيا للحياة فى القرية المصرية وعلى ضفاف ترعة المحمودية التى شب على شاطئها منذ طفولته .

لذلك كان دائما يعود إليها ليرسم مشاهد الحياة فيها وحولها ، وكذلك كان يعود إلى قرية أبو حمص ، حيث المنزل الريفى للأسرة ، وحيث يكون على سجيته أكثر من أى مكان آخر ، لذا نرى فى رسومه منها تكوينات اليفة للعمل فى الحقول وأمام المنازل الريفية ، حاشدا جموع الفلاحين والفلاحات وصناع السلال والفخار وزحام الأسواق : من باعة وحيوانات وطيور ، وقد كان شغوفا برسم الطيور الداجنة بالذات .

إن هذه الاعمال أقرب إلى البساطة العفوية ، دون أن يشغل ناجى نفسه كثيرا بالأساليب العقلانية ، ولعله ايضا كان يحن فيها الى اللمسة الانطباعية القديمة فى أعماله ، فتتخلل لوحاته تلك اللمعات الضوئية واللونية المتوهجة التى توحى بالطزاجة وعدم الاكتمال ، ولو جاز لنا تشبيهها بالشعر فسوف تكون أقرب إلى الشعر الحر ، متحررة من القوافى والأوزان العمودية التى كانت تسيطر على لوحاته التاريخية والرمزية .

ويتصل بتلك الاعمال كم هائل من الاسكتشات والدراسات الخطية أو الملونة التى تركها لنا ، فقد كانت الرسوم السريعة (بالخط أو باللون) بمثابة مذكراته اليومية وتعبيره اللحظى الحميم عن ذاته والعالم من حوله ، دون تدخل مباشر لسيطرة العقل وحساباته ، لكنها كانت فى نفس الوقت مقدمات لكثير من لوحاته ، بما يجعلها بمثابة قاعدة ارتكاز راسخة لكل تجاربه ، وهى فى حد ذاتها تتمتع باكتمال فنى وجاذبية فائقة ، بغض النظر عن تحويلها فيما بعد إلى لوحات زيتية أم لا ، وتنبع هذه الجاذبية من حيوية الخط وغنائيته المتراوحة بين الهمس المبحوح والصوت الصداح ، إضافة إلى ما بها من روح الفطرة الساذجة ومن الجرأة على التلخيص والتعبير التلقائى .

لكننا نراه يعود فى الأربعينات الى الموضوعات الرمزية والقومية ذات الطابع البنائى الهندسى ، فى لوحاته الضخمة عن الطب التى زين بها مستشفى المواساة بالاسكندرية ، ثم لوحته مدرسة الاسكندرية .

وبين عقلانيته الصارمة وعاطفيته الفطرية ، حصلنا على عدد من اللوحات الكبيرة الهامة فى الثلاثينات والأربعينات ، تمثل الاحتفالات الموسمية بنهر النيل والطقوس الشعبية والعادات والأساطير المرتبطة بالنهر ، وابرز هذه الأعمال لوحته « النيل الأحمر » ... وكأن هذه اللوحات تعبير عن « الوفاق الصعب » بين مزاجه الرومانسى ونزعته البنائية الهندسية .

● ●

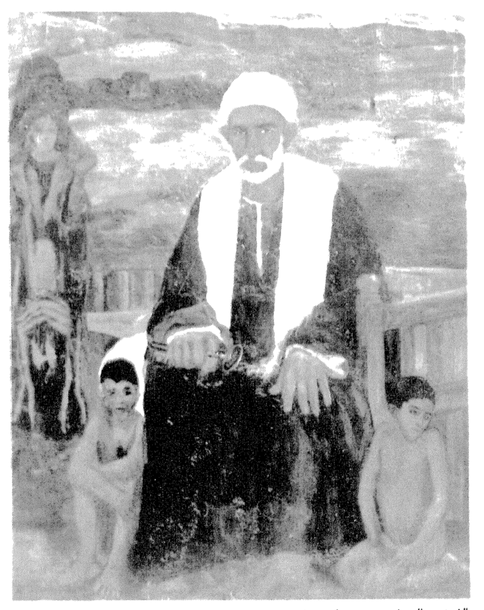


محمد ناجى

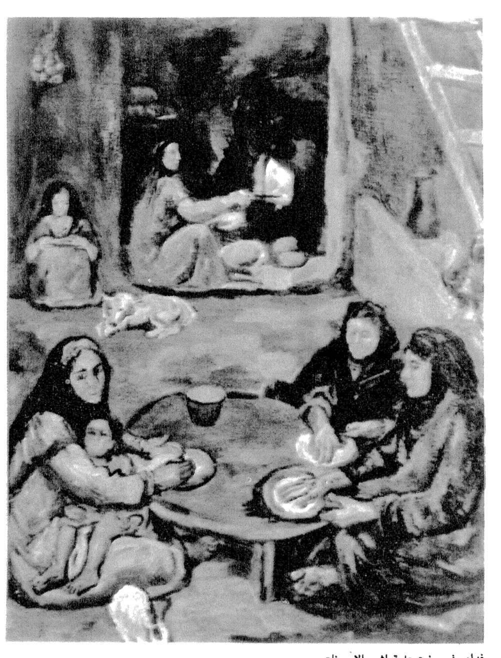
اعادة اكتشاف



غار حراء - زيت على قماش - ١٥٧ × ١٣٤ سم - ١٩١٤



الشيخ عبد الرسول ـ زيت على قماش ـ ٨٠ × ١٠٠ سم ـ ١٩١٢ – ١٩١٤



غداء ريفى ـ زيت على قماش ـ الاربعينات





اسكتش بإسم « زى يونانى »



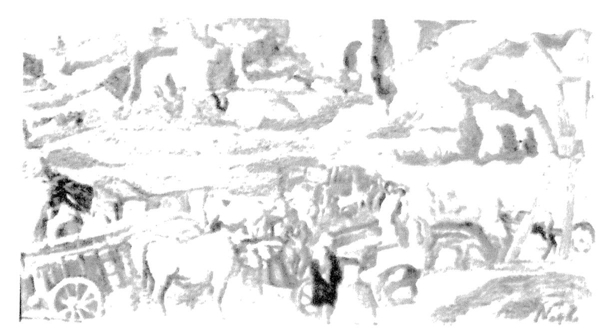
اسكتش اقلام ملونة ـ ١٨ × ١٥ سم

الريف المصرى ـ زيت على كرتون ـ بدون تاريخ

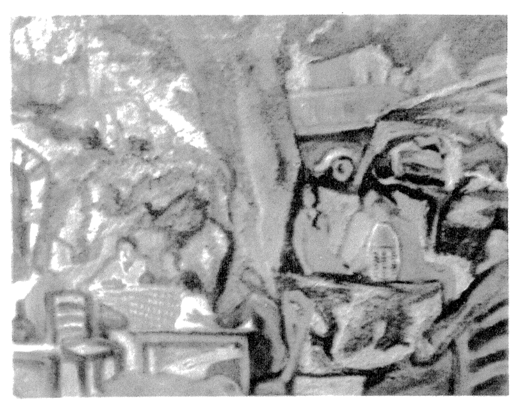




والد ناجى بالعزبة ـ لوحة زيتية .



سوق المواشى بايطاليا ـ زيت على ابلكاش ـ ٣٨ × ٦٨ سم ـ ١٩٤٧ – ١٩٥٠



مقهى فى قبرص ـ زيت على تيل ـ ٤٥ × ٣٢ سم ـ بدون تاريخ



الندابات ـ تمبرا زخرفية على أبلكاج ـ ٨٥ × ٣٥ سم ـ ١٩٣٧



منظر طبيعى ـ على قماش ـ ٢٤ × ٢٠ سم ـ رحلة الحبشة

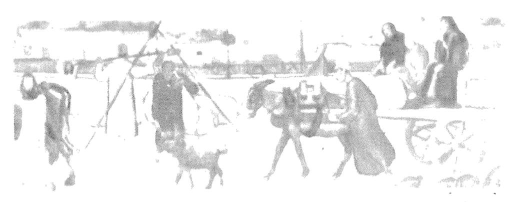


المزمار ـ زيت على أبلكاش ـ ٨٤ × ٣٥ سم ـ ١٩٣٧



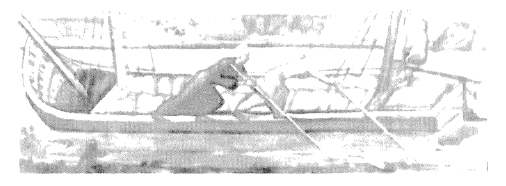


دموع ايزيس - زخرفية على ابلكاش - ٩١ × ٢٢٥ سم - ١٩٣٧



خيرات البلاد ـ ٢٠٠ × ٧٠ سم ـ لوحة تمبرا

مراكب النيل





مدرسة الاسكندرية (تحضيرية) . زيت ـ ١٧٥ × ٧٥ سم ـ ١٩٣٩ - ١٩٥٢



محكمة فى الهواء الطلق ـ زيت ـ ١٤٠ × ٩٢ سم ـ ١٩٣٢



أمومة أو حاملة الطفل . الحبشة ـ باستيل على ورق ـ ٥٤ × ٤٧ سم ـ ١٩٣٢



الجاموسة والغلام - زيت على تيل - ١١٧ × ٨٢ سم - الاربعينات



قطيع من الحمير - زيت على تيل - ١١٦ × ٨١ سم - ١٩٣٥

فـــاطمـــة قـــنديل

قصـــيدة إلى أمـــى

الجدرانُ مرايا .. وأنا أكثُرُ
يطلُّ وجهُ أمى أخضرَ كبقايا حبرِ الطباعةِ
فقط .. لم نكن نتوقعُ مرورَهمْ
حين انغرسوا فينا
طلقةً مكتومةْ
وها هو رذاذٌ فوق المرايا
كانوا قد رسموا على كل الحوائط
عرائسَ قشيَّةَ الشعر
مُهوَّشة الأطراف
ولم يكن مجدياً
أن أرفع من حديقتنا المقاعدَ المُكسَّرة

وكانت أمى .

تتحرك فى أحشائى

مثل جُوَالٍ فارغ .

هل تذكرين

وأنا أقطف لك الشوارعَ

أنثر عنها الأزمنةَ ·

أخبئ بهجةً كتبوّل الأطفال ؟

هم الصامتون !

حين أنقش على الجدران

كفِّى العاهره

أعرف قلبكِ

والأبوابَ التى غلَّقتها الجحيم على نفسها

حذرتنى

ألا أُلقى النارَ ليدوِّم الدخانُ

وها أفقٌ
ينعقد الآن على جبينكِ
تطّايرُ الأوراقُ
حبرُ الطباعة
مفكرةُ أعياد الميلاد
بينما يمرون !
ذات مساءٍ يندلع فى جوفكِ
أنتِ
وعروسةِ قشٍ
وهناك
سوف يظل طويلاً
جلبابٌ بيتيٌّ
عُلِّق ذات صباحْ
لتجففه الريحْ ....

وليد منير

عام من الشعر

حصـــاد التشكيـــل و حصـــاد الرؤيـــة

عبر إطلالةٍ عامةٍ على العطاء الشعرى الغزير فى عامٍ واحدٍ ، نستطيع أن نكتشف قدرة الواقع الإبداعى المصرى على الحوار والحركة بصورةٍ دائبةٍ ، تحمل فى طيِّها إرهاصاً بالاستمرار ، وطموح التواصل والمجاوزة .

بيد أن الحيوية الإبداعية التى تزخر بها الساحة لاتُعَدُّ دوماً مؤشراً إلى تنويعاتٍ ثريةٍ ، فى إطار وحدةٍ عالية القيمة ، إلا إذا انتظمت هذه التنويعات ذاتها فاعليةٌ تأسيسيةٌ راسخة ، تمنحها وسطاً متجانساً للحركة ، وإنْ تعددت داخله المسارات والانحناءات . وأقصى ما يمكن أن يقال ـ وفقاً لإنعام النظر فى مشهد الحصاد ـ إن حالة الفوضى الإبداعية التى أخذت فى الاستشراء حثيثاً خلال السنوات القليلة الماضية قد انكمشت إلى حدٍّ كبير ، وإن شيئاً من الغربلة والفرز قد شرع يتخذ طريقه إلى قلب الواقع الإبداعى ليعيد إرساء المعيار من جديد .

وبدايةً فإن إطلالتنا تلك لاتستهدف بطبيعتها حصراً كُلّياً للإنتاج الشعرى المطروح فى سوق الإبداع خلال عامٍ كامل ، وإنما تستهدف رصد البارز واللافت قدر الإمكان ، والإشارة إلى أهم الملامح والسمات التى انطوى عليها ، ومحاولة تقويمها . سوف تُمَثِّلُ النماذج التى بين أيدينا رقعةً واسعةً من الأرض الإبداعية ، متراوحة الخصوبة والحرث والرئّ والمحصول . ولابد أن يدلنا ذلك على تباين الوسائل والاتجاهات والنتائج ، بالقدر الذى نعى من خلاله طبيعة التداخل والتخارج بين الأمزجة والقدرات والتوجهات الجمالية . ولابد كذلك أن يساعدنا النظر إلى تدرُّجاتِ السطوح على إدراك الاختلاف فى مستويات التحقق ، بحيث نتبين مدى فاعلية المساهمات المطروحة ، ونضع أيدينا ـ بصورة نسبية ـ على القيمة الموضوعية لنجاحاتها .

من أبرز الإصدارات التى مَثَّلت عبر عامٍ كاملٍ واقعنا الشعرى من زوايا مختلفة :

رباعية الفرح : محمد عفيفى مطر
رماد الأسئلة الخضراء: محمد إبراهيم أبو سنة
ميراث الزمن المرتد: وفاء وجدى
تباريح أوراد الجوى: محمد أبو دومة
سليمان الملك: محمد سليمان
زمان الزبرجد
وأزل النار فى أبد النور: حسن طلب
البائية والحائيّ : حلمى سالم
شمس الرخام: جمال القصاص
أوَقِّعُ فى الزغب الأبيض
و : لاحدٌ للصباح : أمجد ريان
اتصافات : إيمان مرسال
كانت لنا أوطان : فاروق جويدة

مازال محمد عفيفى مطر يؤصِّلُ لشعريةٍ متفردةٍ تنهض على الزخم الأسطورى والصوفى ، عاكساً ذلك فى لغةٍ تستدعى الأضداد ، وتُضَفِّر الجزئيات غير المحدودة والتفصيلات الشَتَّى فى ضفيرة واحدة . بنيةٌ تفكك الزمن ، وتمتحُ من بداءة المكان وعرامته . والتدوير هو الإيقاع الذى ينمُّ فى تشكيله عن رؤيةٍ حلوليةٍ واضحة ، شديدة الهيمنة ، تخفق هوامش الجدل الاستثنائية بين العناصر فى نفيها أو حتى تشويشها :

واحدة أنت والكون أسماء وجهك
أم أنت جميزة فى فضاء الخليقة

أوراقك الخضر طعم البلاد
وظلك بيت الزواج المقدس ،
فى جذرك الحى يزدحم الماء
والطمى ؟ !

إن « وحدة الوجود » هى اللحن الأساسى الذى يجد تجاوباته فى مواقع متعادلة من المعزوفة الشعرية الكلية عند شاعر « أنت واحدها .. وهى أعضاؤك انتثرت » . وهذا اللحن موجودٌ منذ البدء بصورة باطنةٍ ما انفكت تنزع قشورها شيئاً فشيئاً ، حتى تجلّت عياناً فى الديوانين الأخيرين . وكأن سيَّالَ الصور والاستعارات المتلاحقة فى قصائد الشاعر هو النمطُ التشكيليُّ الأمثلُ لرؤية « التجلى والفيض » فى فلسفة الإشراق ، وهو التعبير العمليُّ عن صيغتها النظرية .

على الجانب الآخر من شاطئ الهم الروحى يؤصِّلُ محمد إبراهيم أبو سنة رحلة الذات المثالية فى عالم الواقع الضارى ، ضارباً بجذور التعبير فى تربة السؤال . إنه يُذَكرنا بقول « جيللفيك » إن الشعر جوابٌ يتساءل . وتتشكّلُ الأسئلة لدى أبى سنة بوصفها إجابات تضيف الغموض إلى الجمال فى نماذج : الأنا ، والمرأة ، والوطن . وهذا الاقتران الحميم بين الغموض والجمال فى نماذج الوجود الحسية والمجردة هو ما يكشف جوهر الرؤية الرومانسية عند الشاعر :

وتراقصنا
كنا لحنين وديعين
بعيدين ـ قريبين
صغيرين ـ كبيرين
سعيدين ـ كثيرين
وحيدين
حزينين ـ مضيئين
مريبين
سماءين ـ وكهفين
ضحوكين ـ عبوسين
ونجمين طليقين ـ حبيسين

والتوحُّد بالذات واستبطانها هو الميسمُ الذى يسم التجربة ، ويشدها بالكامل إلى زمنِ الذكرى ليقف بها بين الدهشة والسؤال ، معبراً عن الرغبة فى إيجاد « يوتوبيا » الأنا الضائعة .

شاعرية الذكرى ، وشاعرية الحلم وشاعرية السؤال ، تمتزج جميعاً فى خلقِ رؤيةٍ تلفظ الواقع باكمله ، وتختار من أشلائه عناصر تعيد تشكيل إيقاعها وصورتها لبناء أسطورة الروح .

لماذا الأسى فى خريف المغيبْ
يبلل صوت الأغانى القديمة
بالأوجه الغابرةْ ؟

وعلى حين يعنى أبو سنة بكيفية انعكاس الأشياء فى مرآة الأنا ، يعنى محمد سليمان بكيفية انعكاس الأنا فى مرآة الأشياء . إنه يتابع صورة الأنا فى الوجوه والممالك والكتب والرؤى . وهو يهب الذات أسطورتها بدايةً عندما يختار قناع ابن داود ، ليعقد الصلة بين المُلْك والحكمة فى آنٍ واحد .

يقول سليمان :
إثنان افضل من واحدٍ
من يعينك حين تحط على ظهرك
الأرض
تذبحك الريح
إثنان يشتبكان ، يشدان من ظلمة
الصخر ضوءاً
ويمتلكان مفاجاة البحر
لكننى ملك واحدٌ

وقد يوافق الإيقاعُ الدائرىُ الرؤيةَ الأسطوريةَ للزمنِ ، وتتبادل دورات الحركة مواقعها بحيث تكشف الإضاءة مرة وجه الحكيم الحزين وهو يفضح فساد الكون والأشياء ، ثم تنسحب لتكشف الوجه المقابل ؛ وجه الملك وهو يتألَّهُ فى الأشياء ليمجِّدَ ذاته فيها . والشاعر فى كل ذلك غير بعيدٍ فى تشكيل رؤيته عن إدماج الحركة الكونية ضمن حركة الأنا ، وأنسنة عناصرها بحيث يقوم حوارٌ صريحٌ أو خفىٌّ بين الملك ـ الحكيم والموجودات المختلفة .

قالت نجمة : صليت ؟
قلت : نعم
واعددت الشموع
حفرت حول القلب
قالت : يصطفيك العصفُ
قلت : موائدى مدت
وآياتى على كتفىّ

وفى الوجهة المقابلة مباشرةً يقف حلمى سالم فى (البائية والحائى) لينظر إلى الأنا خارج كل أسطورةٍ من جهة ، وليجعلها مفارقةً للآخر ومتصلةً به على نحوٍ ما من جهة ثانية . إن الآخرين يوجدون فى دائرة الرؤية الشعرية لدى حلمى سالم بوصفهم مشاركين حقيقيين فى تجربة الأنا ، وفاعلين إيجابيين فى إنتاج العالم ـ ذلك العالم شديد الواقعية الذى تفضى فيه السياسة إلى الحب ، ويفضى فيه الحب إلى الحلم ، ويفضى فيه الحلم إلى أكثر التفصيلات اليومية جلاءً . هنا يمتزج المباشر وغير المباشر ، الشعرى والنثرى ، الخشنُ والرقيقُ ، فى لغةٍ تبتكر خصوصيتها من آنيةِ الالتحام العنيف بين العناصر التى تنتمى أساساً إلى مصادر وجود مختلفة ، مولدةً بذلك الالتحام غير المتوقع مساحة فريدة من الإدهاش .

كان ثلاثاء الهاوية طويلا ،
والشال على كتف الوامق ليلة
عرسٍ
وعلى بطن المختالة ازمنةٌ ،
حَرَّفت المغزى وهمست :
سأقرا لك شعراً واضمك فى
صدرى
تومىء سيدة بالبسمة اعلى من
قنديلٍ سهران ،

فيهتف محسوسٌ :
كأنى كائنةٌ تحت زفيرك كالشصِّ ،
وانت موازية للأفعالِ الخمسةِ ،
ومهربةٌ

وإذا كان حلمى سالم هو الشاعر الأكثرُ موهبةً فى تشعير الوقائع اليومية الملموسة ، ومنحها إيقاعاً ، فإن حسن طلب هو الشاعر الأكثر موهبةً فى تفريغ القصيدة من كل شبهةٍ للواقع اليومى ، وتحويل الإيقاع بوصفه إيقاعاً فى ذاته إلى دلالة . حسن طلب شاعرٌ يرى فى اللغة مخزناً للألعاب ، ويفكر فى شكلٍ من أشكال الجمال الخالص الذى تكون اللغة من خلاله « يوتوبيا » متجردةً من النفع - يوتوبيا بريئةً سوى من لَذَّتِها . والشاعر هنا صانعٌ لطفولةِ الحُلْم ومبتكرٌ لروحٍ مطلقة .

اريد ان اكتب شعراً
قد يسوسُ
لكن لا يساسُ
تلك هى القصيدةُ الأساسُ
اريد ان اكتب شعراً
هو لا يقالُ
بل يقولُ
تلك هى القصائد الأصولُ
اريد ان اكتب شعراً
هو لا يذاق بل يشمّ
تلك هى القصيدة الأمّ

الشعرُ إذنْ وجودٌ فى ذاته ، بذاته ، لذاته ؛ وجودٌ مسبقٌ على الشروط المألوفة للوجود . إنه الخالقية التى تنفعل بها الأشياء دون أن تنفعل هى بالأشياء . وتشكيل هذه الرؤية الفلسفية يكون بالضرورة تشكيلاً تهيمن عليه قيمة « الزمانية » ؛ فالزمانية جوهر الروح المطلقة . والإيقاعُ هو مظهر هذه القيمة .

ما الزبرجدُ ؟
خضرة الغضب التى تتجسدُ ؟
المعنى الذى ياتى إلى المعنى
الدم السخن الذى نزفته من بين
الشفاه
على المهارق ابجدُ ؟
الحرف المجُنَّدُ ؟
صورة الرب التى يعنو لها
المتهجِّدُ ؟ ... الخ .

وبينما يسعى الشعر إلى أن يتحقق بوصفه إيقاعاً عند حسن طلب ، يَمْثُلُ الشعر عند أمجد ريان بوصفه تميمة سحرية . إنه الوجه الآخر من بداءة الأشياء وطوطميتها . الوجود هنا لايجد شعريته فى توافقات الصوت ، وإنما يجد شعريته فى تعويذة السر . الشاعر ساحر ينثر العالم بطريقته الخاصة ، يختصره فى طلسمه المقدس ، ويمهره باسمه .

زغب الأزهار على وجهك يستحم فى
الحنين ،
وانا اجيئك من مفازة الحلم ، لكى
اروغ
فى مملكة البدن ، احاور الملمس ،
واشعل
الحريق اللغوى فى فؤادى ، ولكن
هيهات ، سماء
بيضاء تجرفنى وسوسن رهيف
يغرفنى ،
وتغلبنى آهة الكون .

وأمجد ريان مدينٌ للسيريالية بأكثر منجزات تجريبه وهجاً وتألقاً . وهو يحاول على أكثر من وجه أن يفكك روابط العالم ويعيد اقتراحها من جديد .

ولغته لغةٌ شبقية ، همها الأول أن تنتصر لمكنونات اللاوعي ، وتخترق حاجز القَصْدِ ، وتنفذ من المطبوخ إلى النِّيء .

كنت احرث الملح
واغمر الأحراش بالحراشيف
احاصر البياض
اعزف البشارة
النرجس وسوسنى
والموسم القدسى

السيريالىُّ يحاول الاختطاف . يكتب مفتوناً بالوميض العابر للبرق . والدهشة انفلاته من مألوف الأشياء إلى لا مألوفها .

ومثلما يصبح جسد الأنثى مركزاً لكونية الأكوان عند أمجد ريان فهو يصبح الشيء ذاته عند جمال القصاص في (شمس الرخام) ، إلا أن جمال القصاص يطرح كونية الجسد الأنثوى بأسلوبية مختلفة ، تتشكل انطلاقاً من وعى الوقائع وقصديتها ، وتنمو عبر حسٍّ برناسىٍّ باللغة لتفضى إلى رؤية رومانسية حسية تجعل من فعل الجوارح مدخلاً إلى الانفتاح الروحى على الطبيعة والمطلق .

يدغدغنا الخدر القزحى فندلف نحو الحديقة ،
والماء ينساب بين العيون ، يشقشق
في القنوات ، وتبتسمين . الهداهد
تلهو على العتبات ، وقمصاننا
فوق سطح القصيدة ،
اكشف عنك غطاءك ، يرتجف الكون
في اللوزتين ، ادور ، وادحو بارضى
سماءك
ينحسر الموجُ عن ماستين ، انا اللون
في الشاطئين وانت قيامة جرحى .

شعريةٌ تجهد في أن تجعل من الكلام حدثاً حسياً يحاكى واقعة الحب في حساسيتها الأصلية ، وتسرد المشاهد بتفصيلاتها المتتابعة لتمزج الحَكْىَ بتداعى الإيقاع وتصهر كلاً منهما في الآخر .

وفي مقابل رومانسية الخاص عند جمال القصاص نجد رومانسية العام عند فاروق جويدة . ارتباطٌ بالنموذج الموجود بالفعل في أذهان الجميع ، وإشباعٌ للتوقعات المعيارية التى ينطوى عليها حسُّ التلقى والاستقبال العام .

وانا غريق بين احزانى
تطاردنى الشوارع للازقة ..
والحفر
في الوجه اطياف من الماضى
وفي العينين نامت كل اشباح
السهر

ولا بأس أن يبلغ التصادى بين الشاعر الحديث والشاعر القديم أقصى مداه في سمعنا فكأننا نستدعى « ابن زيدون » من زمانه ومكانه ليبثنا بوح العاشق .

جئنا لليلى وقلنا إن في يدها
سر الحياة فدست سمها فينا
في حضن ليلى راينا الموت يسكننا
ما اتعس العمر كيف الموت يحيينا

رؤية بسيطة تمس سطح الأشياء . تغنيها ولاتكتنه درامية علاقاتها . وبالرغم من سلاسة الإيقاع وانسياب تيار الحس الرومانسى الناعم في باطن التعبير ، فإن الشائع والسائد والمألوف على مستويى الصورة والتركيب سماتٌ تُمَثِّلُ ماتشى به البنية الشعرية من تماثلٍ بعيد عن الاختلاف ، وعمومية بعيدة عن التخصيص .

محمد عبله

عام حافل بالأحداث ... التشكيلية

● شهدت ساحة الفنون التشكيلية العديد من الأحداث .. أسهمت فيها القاعات الحكومية والخاصة.... زادت قاعة جديدة في مجمع الفنون بالزمالك ، وزادت إدارته من نشاطها المتميز .. قاعة النيل الكبرى شهدت العديد من النشاطات الجماعية ... أيضا قاعة الأوبرا ، رغم تعثرها قليلاً تمارس نشاطها بجانب قاعة الدبلوماسيين الأجانب بالزمالك .

القاعات الخاصة تسهم هذا الموسم بنشاط ملحوظ فقد افتتحت قاعة (مشربية) وتحاول أن تجد لنفسها خطاً متميزاً ... وقاعة زاد الرمال التى أسهمت هذا الموسم بالكثير من المعارض المهمة والمتميزة وما زالت قاعة (عايدة) تمارس نشاطها .

● معارض معارض معارض أجنبية

ظاهرة تستحق الوقوف عندها فتكرارها سنوياً يدعونا للتساؤل عن ذلك السيل الهائل من المعارض



الأجنبية ، الذى شهدته بشكل خاص أكبر القاعات فى القاهرة : قاعات مجمع الفنون بالزمالك .. وإن كانت تلك المعارض جيدة ومفيدة فإنه يبقى التساؤل : هل تقابل ذلك (كما ينبغى أن يكون عليه التبادل الثقافى) معارض للفن المصرى فى قاعات بنفس الأهمية وبنفس الكم فى عواصم تلك الدول ؟!

الإجابة سلبية ومحزنة ، وتدعو لإجراء حوار حقيقى يُدعى إليه المسئولون عن هذا النشاط

● رغم كل ذلك .. معرض رسوم هنرى مور

اقيم فى مجمع الفنون بالزمالك معرض متميز لرسوم **هنرى مور**

الأخيرة التى نفذت بطريقة الليتوجراف وعبر فيها عن موضوع واحد هو الأم والطفل وقد ضمت بينها

آخر ما رسمه هنرى مور . ومن المعارض التى شهدت إقبالاً وإعجاباً معرض **النحت والجرافيك الإسبانى المعاصر** ، الذى ضم أعمالاً لأشهر فنانى إسبانيا : مجموعة رائعة من الاعمال النحتية عالية المستوى ، اظن انها افادت الكثير من طلبة وممارسى الفن ، وكذلك معرض **فرسان الستينيات** فى مصر .

وهى نوعية من المعارض لها اهميتها القصوى من ناحية التاريخ وإلقاء الضوء على فترات مهمة فى الحركة الفنية ... وأيضا فى مجمع الفنون يقدم اثنان من الفنانين الشبان من سويسرا ، هما **بيفر وزجراجن** تجربة مثيرة فى التشكيل والكتابة تحت عنوان تنبؤات تذكرنا بتنبؤات ليوناردو دافنشى وتأخذنا لآفاق

مستقبلية وتفتح آذاننا على صرخات الحاضر

●معرض الوزير

وفى مجمع الفنون بالزمالك اقام الوزير الفنان **فاروق حسنى** معرضه الذى اجتذب جمهوراً متنوعاً لم تشهده قاعات العرض من قبل ، قدم فيه بانوراما لاعماله منذ بداياته ... وكأنه يريد أن يقول : رغم مشاغل الوزارة فأنا فى المقام الأول فنان تشكيلي .

● هل هى بداية جديدة .... للنحت المصرى

عرض النحات الشاب **جمال عبد الناصر** فى مجمع الفنون ومن ناحية أخرى أقيم فى اتيلية القاهرة معرض للنحات الشاب **هشام نوار** ، ورغم التباين فى التجربتين ، إلا أنهما تقدمان رؤية جديدة وغير مسبوقة للتعامل مع الشكل والخامة ، قوامها السلاسة والعفوية مع كثير من السخرية مما قد يجعل منها بداية جديدة تخرج النحت المصرى من

حالة الجمود التى يقبع فيها منذ فترة طويلة

●المعرض العام ... وكل عام وانتم بخير

تزاحمت الأعمال . وكان من الصعب المرور بينها ، فما بالك بالرؤية والتأمل . وعرض كل من هب ، ولم يدب فى الحركة الفنية ، وأصبح من العسير التعرف على اتجاهات الفن المعاصر فى مصر .. وهل هناك جديد فيه بالفعل ؟ ضاع كل ذلك فى خضم التسابق على « فلوس المقتنيات » ، وتسامحت لجنة الاختيار من باب « مش عاوزين نزعل حد » مما أثر على قيمة المعرض .. الا يدفعنا ذلك للتوقف لحظة والتساؤل عن الفلسفة الحقيقية وراء إقامة ذلك المعرض الذى يفترض أن يكون مؤشراً للحركة الفنية فى مصر والشبان يفوزون بالجوائز كلها !!

فى بينالى مسقط بسلطنة عمان فاز شباب الفنانين بثلاثة ارباع الجوائز ، وهو ما يدعو للثقة فى الشباب ونتمنى ان يشجع ذلك المركز القومى لأن يمنح تلك الثقة للشباب للاشتراك فى البيناليهات المهمة فى العالم ، التى اصبحت منذ سنوات حكراً على أسماء بعينها ، لا يحصل أصحابها على جوائز ، باستثناء جوائز الجرافيك التى فاز بها كل من : **مريم عبد العليم واحمد نوار وحسين الجبالى**

●نهاية سريالية .. لحامد ندا

تفقد الحركة التشكيلية اهم اعلامها **حامد ندا** الذى أثرى الحركة الفنية وترك بصماته الغائرة فى وجدان وذاكرة التاريخ الحديث للفن فى مصر منذ بداياته ... مع الجزار وحتى أعماله الأخيرة ، التى كانت تحفر بأصرار ، وأداء نقدى مرير فى الواقع المصرى .

● كتاب فى الفن ... الجميل

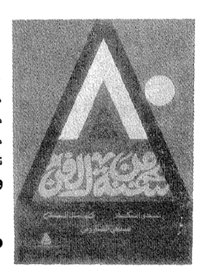
بمجهود مشكور اقامت قاعة زاد الرمال معرضاً لما تبقى من أعمال الفنان الراحل **عبد الهادى الجزار** ، بعد أن تسربت أعماله خارج مصر ...

ونحن فى غفلة ... صاحب المعرض كتاب قيم ضم العديد من الدراسات عن الفنان الراحل ، تناولت أعماله وحياته .... وخرج فى صورة رائعة وقد أسهم فى نشر هذا الكتاب القسم الثقافى فى السفارة الفرنسية والبنك الأهلى المصرى ، والبنك التجارى الدولى ، وبنك الائتمان الدولى ، والبنك الأهلى سوسيتيه جنرال ، وصدر عن دار المستقبل الغربى .

وكتاب آخر .

بعد أن أخرج ... الراحلان **كمال الملاخ . ورشدى إسكندر** كتابهما المهم (٥٠ سنة من الفن) ... جاء **صبحى الشارونى** ليكمل السنوات

الثلاثين الباقية لتصبح (٨٠ سنة من الفن) ولكن هذا الجزء الثانى لم يرق الى مستوى الجزء الأول فى الرصانة والموضوعية .



● متحف تفخر به مصر

مجهود رائع يستحق التقدير ... بعد عمل متواصل راق أنجز المركز القومى للفنون التشكيلية ما وعد به من تجديد وإعادة بناء متحف الفنان



الراحل **محمد ناجى** ، ليأتى على صورة مشرّفة ومثال يُحتذى فى متاحفنا المقبلة . المتحف تحفة معمارية حديثة بتجهيزات عصرية تحية إلى د . **أحمد نوار** وفريق العمل **وعفت ناجى** شقيقة الفنان .

●عيون الحركة الفنية ... نقّاد الفن التشكيلى

ويتابع الحركة الفنية نخبة من النقاد بأقلامهم وهذا عمل شاق يتصدون له ، يكتبون ويرصدون العديد من الاتجاهات والمدارس . ورغم ضيق المساحات المتاحة فى صحفنا ومجلاتنا وإذاعاتنا المرئية والمسموعة ، مازال الاستاذ **حسين بيكار** بعينه اللماحة ونقده الرقيق الإيجابى فى (الأخبار) والاستاذ **مختار العطار يمدنا دوماً بجرعات ثقافية ومعرفية تصاحب كتاباته النقدية فى « المصور » والاستاذ حسن عثمان** فى (الجمهورية) يقوم بدوره المهم فى التعريف باتجاهات الحركة ومشاكلها ..

وكمال الجويلى دائب الحركة بين المعارض مؤكداً حبه للفن والكتابة . وفى التليفزيون الأستاذة **مديحة كمال** تقدم بدورها المهم من خلال جولة الفنون ... والأستاذة **سلوان محمود** تتابع الاحداث الفنية وتنقل لنا صورة أمينة للساحة التشكيلية .

وهناك آخرون عيونهم على إبداعات الفنانين المصريين .. حقا لقد كان موسماً حافلاً بالأحداث يحتاج رصدها إلى الكثير والكثير من الصفحات .

● لم تتسع المساحة لمتابعة معرض الفنان « عادل السيوى » ، الذى افتتح فى ٥ ديسمبر ١٩٩٠ ، وبالنظر إلى اهمية ذلك المعرض ، سنقدم متابعة مستقلة له فى العدد القادم .

« التحرير »

بانــوراما ســورية

فى مطلع عام ١٩٩١ صدر العدد المـزدوج (٣٤ ـ ٣٥) مـن مجلـة (الحياة المسرحية) التي تصدر عن وزارة الثقافة السـورية . وفى هـذا العـدد تغطيـة لمـهـرجـان دمشق المسرحي الحادى عشر الذى أقيم فى دمشق فى أواخر عام ١٩٨٨ .

وهذا يعنى أن المجلة لم تصدر إلا هذا العدد خلال سنتين .. ولقد حدث تباطؤ مطمئن لهذا العدد فلم يصدر فى نـوفمبر ، مثـلاً ، كما حـدث للعـدد السابق الذى يحمل الأرقام (٣٠ ـ ٣١ ـ ٣٢ ـ ٣٣) والـذى صـدر فى نوفمبر ١٩٨٨ وكان يحمل هو الآخر تغطيـة لفعاليـات مهـرجـان دمشق المسرحى العاشر الذى أقيم فى دمشق عام ١٩٨٦ !!

هذا يعني أن المجلة ، التى كان من المفتـرض أن تكـون مجلـة فصليـة لا تصدر إلا كل عـامين مـرة . ومن خلال مواعيـد هذا الصـدور المتغير يتضح أنه حتى هـذا الصدور كـان يحاول الإيحاء باستمرار الحيـاة من خـلال تلبية المتطلبـات الاعلاميـة ـ وليس الثقافية ـ للمهـرجانـات التى تقـوم هي الأخـرى لأسبـاب غـير ثقافية .

وأقول إن العدد الأخير قد تباطأ لأن مهرجان دمشق المسرحى الثانى عشر قد تم تأجيلـه (لأن الظروف ـ والمقصـود بهـا أزمـة الخليـج ـ لن تسمح بأن يكون المهرجان المسرحى عـربياً) كمـا قالت وزيـرة الثقافـة السورية .

لماذا هذا التعثر فى صدور المجلـة الفصلية ؟

السبـب مـرتبط بـالـوضـع الاقتصادى . فأزمة القطع النـادر ـ أو العملة الصعبة ـ قد انعكست على إمكانية استيراد الورق . الأمر الذى تسبـب فى اختنـاقـات حقيقيـة فى المنشورات الثقافية لدى كل من وزارة الثقافة واتحـاد الكتاب العرب . ان مجـلات وزارة الثقافـة (المعرفـة ـ الحيـاة المسـرحيـة ـ الحيـاة السينمـائية ـ الحياة التشكيلية ـ أسامة (للأطفال) ، ومجلات اتحاد الكتـاب العـرب (المـوقف الأدبى ـ الآداب الأجنبيـة ـ التـراث) شبـه متوقفة عن الصدور . وبصعوبة بالغة كـان اتحـاد الكتـاب . يتمكن من

إصدار صحيفته الاسبوعية (الأسبوع الأدبى) التى كانت تنال دعماً استثنائياً لكى تصدر .

وهذا يعنى ، طبعا ، ان المؤسستين المذكورتين (الوزارة والاتحاد) قد توقفا ـ توقفاً شبه تام ـ عن إصدار مطبوعاتهما التى كانت تسد فراغاً حقيقياً فى الحياة الثقافية السورية وبشكل خاص مطبوعات وزارة الثقافة .

ولنا ان نتصور حجم انعكاس الأزمة الاقتصادية على الوضع الثقافى حين نعرف أن كاتباً ما يكتب مقالا فى الاسبوع الأدبى وتقرر له مكافأة مئتى ليرة سورية (أربعة دولارات) فى أحسن الأحوال لكنه يظل خمسة أشهر على الأقل لكى يتمكن محاسب الاتحاد من دفعها له .

من الواضح ان هذا الوضع لايمكن وصفه الا بالشّلل .

وثمة ملاحظة أخرى . لقد مرت فترة من السخاء على المؤسسات . وفى أواخر السبعينيات لم تبق مؤسسة ثقافية أو اعلامية إلا ومنحت إمكانية بناء مبنى خاص بها . وقد قامت هذه الأبنية فعلاً باستثناء مبنى المسرح القومى الذى بدأ العمل فيه عام ١٩٧٢ . وفى أواخر عام ١٩٩٠ تم استلام حيز صغير منه لصالح المعهد العالى للفنون المسرحية . اما المسرح ذاته فعل الرغم من مرور تسعة عشر عاماً لم يظهر أكثر من متر واحد من جدرانه فوق سطح الأرض .

باختصار صار لاتحاد الكتاب مبنى خاص به مؤلف من ستة طوابق . احتلت نقابة المعلمين فيه طابقاً لعدة سنوات ثم استلمت مبناها الخاص بها والمؤلف من اثنى عشر طابقاً . وأمام الأزمة الاقتصادية اكتشف الاتحاد انه لا يحتاج إلى هذا المبنى كله فبدأ يؤجر طوابقه (طابق لمطعم وطابق لليونسيف وهكذا ...) واكتفى بطابق واحد تبين أن الاتحاد لا يحتاج إلا له .

إننى أسترسل قليلاً فى هذه المسألة للتدليل على ان الاهتمام بالثقافة فى سورية هو اهتمام شكلى (مؤسسات وأبنية ومهرجانات) أدى إلى اختناق وشلل فى حركة الثقافة الفعلية .

امام الحصار الإقليمى القائم فى (أقاليم) الوطن العربى وامام شلل المؤسسات الثقافية ، وبعد انتهاء الدور الثقافى ببيروت إثر الاجتياح الإسرائيلى عام ١٩٨٢ يجد الأديب السورى نفسه محاصراً بنتاجه فلا يعرف كيف ينشره وهذا ينطبق على الأدباء المعروفين فى الصف الأول ناهيك عن الكتاب والأدباء الشباب ، الذين يبحثون بصعوبة عن فرصة لهم .

وكان من الطبيعى فى وضع كهذا أن تضطر الدولة للسماح لدور النشر الخاصة بالترخيص والعمل (الأمر الذى لم يكن مسموحاً به فى الماضى) . ولقد أدى هذا إلى المزيد من الاختناق لدى المؤسسات الرسمية . فالورق متوفر ولكن فى السوق السوداء . وناشر القطاع الخاص يستطيع أن يؤمن هذا الورق ولكن كيف تسجل الوزارة فى قيودها وسجلاتها ثمن الورق حسب أسعار السوق السوداء ؟

فى دمشق الآن أكثر من ثلاثين دار نشر خاصة ولدى وزارة الاعلام أكثر من ثلاثين طلب لدور نشر أخرى تنتظر الترخيص .

فى وضع كهذا قد تقضى أكثر من عامين دون أن تحس بوجود نشاط ثقافى حقيقى . الصفحات الثقافية فى الصحف اليومية (البعث والثورة وتشرين) لا تستطيع أن تلبى الحاجة والقطاع الخاص لا ينشر الا اذا ضمن مرابحه وبالتالى فهو لا ينشر إلا للكتاب المعروفين أو الكتب التى يضمن تسويقها تسويقاً خاصاً (مثل الكتب الدينية أو الكتب السياسية التى تلبى حاجات اعلامية للدولة فتشترى ـ اى الدولة ـ عدداً كبيراً من النسخ أو تساهم فى تمويل الكتاب) .

أين نلتقى ، والحالة كما

وصفناها ، بالأدب الشاب ؟ لا يمكن أن يتم هذا إلا باللقاء الشخصي .. إما أن ترى كاتباً شاباً يقرأ لك أو آخر ينشر كتاباً على حسابه ثم يوزعه بيده - وعن طريق أصدقائه - لمعارفه ومعارفهم . وعلى الرغم من هذه الصورة المؤسية فان من الممكن تلمس ملامح ثقافة شابة وناشطة ومتجددة . ما اصطلح على تسميته (جيل السبعينات والثمانينات) في الشعر - وعلى الرغم من استغراقه فترة لابأس بها في التجريب والشكلانية - استطاع أن يطرح عدداً من التجارب الشعريه المتميزة وما يلفت النظر ان هذا التميز في شعر الجيل الشاب قد عرف كيف يشق طريقه خارج عاصفة التقليد لأدونيس واشباهه والحديث عن تفجير اللغة والبنيوية .. صحيح أن معظم الشعراء الشباب يميلون إلى كتابة (قصيدة النثر) إلا أن هذه القصيدة خرجت من تحت أعباء ظلال محمد الماغوط ومقولات أدونيس لتقدم أصواتاً لها خصوصيتها ونكهتها . ولم يعد من الملائم الحديث عن شاعر مثل بندرعبد الحميد مثلاً على انه من الجيل الشاب (سبعينات أو ثمانينات) . أنه شاعر في الساحة . والشباب من هذا النوع احد الملامح الهامة في وجه الحركة الشعرية في سورية وتحتاج إلى أن تسير طويلاً عبر زحام الشباب لكي نلتقي بتجارب متميزة لشعراء أصغر منه بكثير (عمراً) ولهم خصوصيتهم في نتاج مبعثر . مجموعة صغيرة بعنوان (بيت العائلة) لشاعر شاب اسمه حكم البابا - يعمل في الصحافة ويدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية - تحدث رجة حقيقية في الساحة الشعرية وكذلك مجموعة (رعويات) لشاعر شاب آخر اسمه محمود عبد الكريم وقصائد شاعر مثل صقر عليش في أكثر من مجموعة .

لقد أحدثت تجارب هؤلاء الشعراء وأمثالهم تحويلاً في الأضواء . لم يعد الحديث يتناول الشكل والتجريب واللغة فقط بل عاد الحديث ، وبسبب هؤلاء ، عن صدق التجربة وعن هوية القصيدة وبيئتها وحرارتها . والأمر ذاته انعكس على القصة القصيرة عند شبان مثل حسن م . يوسف ، وإبراهيم صموئيل ووليد معماري والكاتب الساخر خطيب بدلة .

ان شعراء الجيل الأكبر (مثل محمد عمران وعلي الجندي وعلى كنعان وفائز خضور وشوقي بغدادي وغيرهم) ماذالوا يكتبون الشعر ويصدرون المجموعات الشعرية ، لكن تأثيرهم صار محدودا . لأن شعرهم ينشر خارج البلاد احياناً ولانهم بعيدون عن منابر الصحافة . لقد كان من الممكن لمحمد عمران ان يكون مؤثراً حين كان في جريدة الثورة مسؤولاً عن (الملحق الأدبي) - أو اخر السبعينات وحين عاد أدونيس من لبنان وتعاون معه في الملحق - وكان شوقي بغدادي ذا تأثير كبير حين كان مشرفاً على صفحتين لأدب الشباب في الاسبوع الأدبي - أما الآن ومحمد عمران رئيساً لتحرير مجلة الموقف الأدبي وقبلها مجلة المعرفة - التي ظلت أكثر من عام لا تصدر - وشوقي بغدادي مدرس متقاعد يساهم في بعض الأمسيات الأدبية فتأثيرهما محدود .

وليس لدينا - كما هو الحال في مصر - شعراء عاصمة وشعراء أقاليم . فالشاعر في حمص أو في حلب متواجد في العاصمة (دمشق) سواء عن طريق الاتحاد أو المجلات أو الصحف وشعراء العاصمة (القاطنو ن فيها) متواجدون في المحافظات عن طريق المهرجان والأمسيات الشعرية والندوات الثقافية . وبالتالي فان مصطفى خضر وممدوح سكاف وعبد الكريم الناعم ومحمود على السعيد وسعيد رجو وعصام ترشحاني متواجدون بالمقدار ذاته ودون أن تستطيع التمييز بينهم لمعرفة من منهم الفلسطيني ومن منهم السوري .

دمشق

ممدوح عدوان

البحث عن الهوية

السعى فى سبيل تحقيق الهوية ، والبحث عن الـذات ، والدعـوة لبناء الـوعى القـومى ... تلـك هى أهم القضايا التى تشغل قطاعات واسعة من المجتمـع فى دول شمال أفـريقيا العربية .

وقد تُرجم هذا الاهتمام الحاد فى مظاهرات صاخبة بالجزائر فى نهايـة العـام الماضى ، خـرجت تطالب بـأن تكون اللغة العربية ــ باعتبارها أهم المقـومـات القـوميـة ــ هى اللغـة الرسمية ، ومظاهرات مضادة قام بها سكان الجزائر من البربـر يطالبـون بهذا الحق نفسه للغتهم .

وأحـدث الدراسـات التى طرحت هذه المشكلة تضمنها كتاب « التسوية الغـامضة : اللغـة والأدب والهويـة القومية فى الجزائر والمغـرب » الذى كتبـه عبد الحميـد زبير ، وجـاكلين كـاى ، وقد صـدر فى العـام المـاضى أيضا . ويحاول المؤلفان الاجابة على السؤال الملح : ما هـو قوام الثقـافة الوطنية الأصيلة ولغتها ؟ وتاتى اللغة العربية فى طليعة الإجابات التى اقتنع بها النقاد والادباء ... فقد كانت اللغة العـربية والإسـلام من اهم وسائـل المقـاومة التى خـاضها الشعبـان : الجزائرى والمغربى ضد الاحتلال .

وفى الجـزائر بشكـل خاص كـان للعـربيـة والإسـلام دائمـا دعـاة متحمسـون ، والشعور الـذى أججه عبد الحميد بن باديس فى الثلاثينات لا يـزال يحكم مواقف العـديـد من المشتغلين بالثقافة ... ويلغ من حدة هـذا الشعور أن أحـد مؤيدى هـذا الراى وهو الكاتب رشيد بـوجديـرة تحول من الكتابة بالفرنسية التى قدم بهـا معظم أعمـالـه إلى الكتـابـة بالعربية .

ولا يوافق المؤلفان أصحـاب هذا الاتجاه على تشددهم الواضح ، لان سيـادة اللغة العـربية تعنى ضعف اللغات الأخرى ، وهما يقدمان حججا مضادة وآراء أخرى تـرى أن اللغة الفرنسية هى الحل الأمثل للتشرذم اللـغـوى فى المغـرب ، وفى مجـال التواصل الثقـافى يرى أحـد الأدباء المغاربة أن الفرنسية أنسب بالنسبة للاديب لأنها تتيح له جمهوراً أوسع

وبين هذين الموقفين المتناقضين يدور الجدل ، ويشترك فى النقاش من خلال هذا الكتاب مفكـرون يرفضـون كلا الموقفين السابقين ، ومن هؤلاء عبـد الله مازونى ، الذى يرى أن الازدواجية اللغوية هى قدر الجزائـر والمغرب ، وأن استخدام الفرنسية ضرورة ملحة لاستحـالة إحيـاء اللغـة والثقـافـة العربية بين عشية وضحاها ، كـذلك يـرى إدريس شـرايبـى أن الأدب المغربى المكتوب بالفرنسية جسر يصل بين الثقافتين العربيـة والفرنسيـة .

ويؤمن الكاتبان الجزائريان نبيل فارس ومراد بوربون بأن شخصية شمال أفريقيا تتمثل فى الثقافات التى ترسخت قبل اشتداد بأس اللغات والأديان الوافدة .

إن المؤلفين لا يوافقان على أى من هذه الآراء ، انطلاقاً من سبب قد يبدو غريباً هو : أن اللغة ليست عنصراً من عناصر القومية ، ولذا لا يجوز إضفاء القداسة على إحدى اللغات وإهمال الأخريات ، واللغة العربية الفصحى بالتحديد لا تزال محدودة الانتشار ، رغم أن برامج التعريب وضعت موضع التنفيذ منذ الاستقلال . وفى نفس الوقت لا يتحمس المؤلفان للغة الفرنسية باعتبارها لغة أساسية ، لأن المتمكنين منها كتابة وقراءة قلة قليلة ، ويستشهد المؤلفان بأعمال الطاهر بن جلون ، ومولود فرعون وغيرهما باعتبارهما أعمالاً لا تلقى ترحيباً كبيراً من الجمهور الفرنسى نظراً لموضوعاتها المكررة .

من الآراء المهمة الأخرى فى هذا الكتاب تحليل الكاتب عبد اللطيف اللعبى للمسألة اللغوية ، فهو يرى أن الاتهام بالعجز يجب أن يوجه للأدباء وليس للغة العربية ، لأن الأدباء لم يحسنوا توظيفها ، وفى حين يتفق عبد الكريم الخطيبى مع هذا الرأى ، يرفض هو واللعبى هيمنة اللغة العربية ، ويسلِّمان بأهمية اللغة الفرنسية كأداة هامة للنقد الذاتى فى سبيل الكشف عن الهوية المغربية الأصيلة .

كذلك استفاد الأديب المغربى عبد الحق سرحان من التراث الشفهى ، دون أن يقع فى فخ الفولكلورية ، فقد استخدم الأدوات والموضوعات النموذجية فى الأدب الفولكلورى ، ولكن بهدف تقويضها .

وعن هذه النقطة الشفوية يدافع المؤلفان دفاعاً متواصلاً ضد غزو اللغات المكتوبة ؛ لأن الكتابة تمارس سلطتها على الكلمات وتقيدها ، لكن اللغات الشفوية والكتابية ليست على طرفى نقيض ولا يمكن تجميد أى منهما على كل حال .

والصلة بين اللغة والثقافة تحمل دوماً طابع المحيط الذى تعيش فيه ، وهى كما يقول ستالين مادة متاحة لأى كان كالماء والهواء ، ولكن المؤلفين ينسيان حقيقة أن اللغة تتغير جذرياً عندما ترحل عن عالمها الأصلى لتجسد ثقافة ونمط حياة جديدتين . اللغة إذن نشاط اجتماعى يحمل علامات الطبقة والجنس وطريقة الحياة والثقافة ، وتغير هذه العناصر يتبعه بالضرورة تحول جذرى فى اللغة التى لا توجد فى الفراغ .

ويرفض المؤلفان تبعاً لهذا الفهم للغة ، الابتكارات والمدارس الفنية الحديثة ، وعلى الرغم من أن بعض الأدباء يؤيدون الحرية اللغوية ، إلا أن المؤلفين يأخذان عليهم الانسياق وراء السوريالية الفرنسية ، مع أن الحداثة والسوريالية ليستا ملكاً للفرنسيين ، ويمكن أن تكون الحداثة تقدمية سياسياً وفنياً ، لأنها تسعى إلى تقويض طرق التفكير البالية . ويبدو أن رفضهما للحداثة يعود إلى اعتقادهما بأنها تمنع الأديب من معالجة قضايا مجتمعه وتفصله عن جمهوره .

وأخيراً فالكتاب رغم هذا التعارض والآراء الحادة ، جهد جاد ومحاولة بالغة الأهمية ، وهو يعكس الجدل الذى يدور الآن حول اللغة فى مجتمع المغرب العربى .

● ●

مع أوكتافيوباز يوم تتويجه *

كنت فى استوكهولم فى ديسمبر الماضى ضيفا على مهرجانات نوبل ، بدعوة من نجمها هذا العام أوكتافيوباز . ذهبت إليها ومعى نسختى النفيسة من الطبعة الأولى لأشهر مجموعة شعرية لأوكتافيوباز « الحرية فى الكلمة » التى صدرت فى مكسيكو عام ١٩٤٩ وأصبحت الآن مترجمة إلى معظم لغات العالم ، وكان أوكتافيوباز قد كتب لى عليها فى ٢٩ نوفمبر ١٩٥١ وهو يغادر باريس حيث تعارفنا أنه « يأمل فى أن يلقانى فى دلهى ، وفى مكسيكو ، واستوكهولم » وهاهو الأمل قد تحقق بعد أربعين عاما . أليس هو الشاعر الذى صاغ الحكمة الانسانية الوحيدة التى نستطيع أن نلتزم بها دون أن نخون أنفسنا : لتكن جديرا بما تحلم به ؟

لقد تحاورت طيلة حياتى مع عمله ، وإنى لأعد لقائى به وأنا شاب صغير فى الثامنة عشرة من عمرى تحيط بى أطلال الحرب العالمية الثانية ، فرصة من أعظم الفرص التى عرفتها فى حياتى .

آنذاك ، تعلمت الاسبانية لكى أقرأه وأساعد غيرى . غيرى على قراءته : هكذا كنت أول من ترجم قصائده النثرية « النسر أو الشمس » ، وهى الذروة التى بلغتها مرحلة السوريالية . لقد ولدت هذه القصائد بالاسبانية والفرنسية فى سباق وتفاعل بين الأصل والترجمة ، كما أشار إلى ذلك أوكتافيوباز فى الطبعة التى صدرت من أعماله الكاملة .

ومن الصعب على أكثر من أى إنسان آخر أن أتحدث عن أعمال باز التى تغطى ، بالاضافة إلى الشعر وهو ميدانه الرئيسى ، الميادين الرحبة للمقالة الادبية ، والفنية ، والفلسفية ؛ غير أنى فى الندوة التى عقدتها فى ديسمبر بالمعهد الفرنسى فى استوكهولم،حيث تحدثت عن « أوكتافيوباز وفرنسا » فهو يعتبر فرنسا بلده الثانى بعد المكسيك ، وزوجته مارى جوزيه الفرنسية هى الوجه المحورى فى شعره — فى هذه الندوة استخدمت صيغة « الفكر الشعرى » ، إذ أعتقد أن باز هو الذى يمثل بوضوح ساطع فى عصرنا ، صارت إليه الكنوز الباقية التى أورثنا إياها جوته ، وفيكتور هيجو ، وبليك ، وبودلير ، وما لارميه ، وما تشارو ،

* رسالة خاصة كتبها لنا الشاعر الفرنسى جان كلارنس لامبير ، وهو شاعر معاصر ينتمى للجيل الثالث من السورياليين . وكان أول من ترجم شعر أوكتافيوباز إلى الفرنسية ، بالاضافة إلى ترجماته من الشعر السويدى . وقد دعى جان كلارنس لامبير لحضور الحفلة التى تسلم فيها أوكتافيوباز جائزة نوبل من ملك السويد . وكتب هذه الرسالة « لإبداع » بطلب من رئيس التحرير .

وأندريه بروتون : تصور للعالم نستطيع أن نسميه « الشعرى » يتعارض مع الحدود العقلانية ويمجد الضمير الحر فى كل أبعاده الروحية. ليس هناك من هو أكثر انغماسا فى عصره من باز . فى المكسيك كان هو الذى خلق الجدل الساخن حول الشخصية المكسيكة الحديثة ؛ وفى اسبانيا كان واحدا من المثقفين الذين حاربوا فرانكو حتى النهاية ؛ وفى فرنسا شارك فى الحركة السوريالية ؛ وفى الهند استعاد كل ما بقى خصبا فى الهندوكية والبوذية ؛ وخلال الحرب الباردة حدد ما كان ينبغى أن تتبادله الماركسية والليبرالية حتى لا يتعرض العالم للدمار . كل هذا الذى غذى تحليلاته الثقافية والسياسية تحقق له دون قصد منظم،وانما خلال اهتمامه بشىء واحد هو الحقيقة الموضوعية ، فى الحدود التى يمكننا فيها أن نميزها . ليس هناك نظام سياسى ، أو مدرسة فكرية يمكن لأيهما ادعاء أن أعمال باز تنتمى إليه ، ولهذا كان على هذه الأعمال أن تتعرض للنقد العنيف من اليسار واليمين معا : فى عام ١٩٨٤ قام انصار كاسترو من الطلاب المكسيكيين باحراق كتبه فى الميدان العام ! بينما كان هناك من يعترضون عليه فى أوساط أخرى ، ويعتبرونه ثوريا خطيرا ، لانه لم يكف أبدا عن إدانة استغلال البلاد الغنية للبلاد الفقيرة — هذه الحرية فى التحليل وفى التمييز الاخلاقى ، هذا الشىء الذى لم يستخدم عبر الأزمات الكبرى التى عرفها القرن العشرون هو ما سميته « الفكر الشعرى »، الذى يحتضن الانسان فى كليته ، الجسد والروح ، الرؤية والتاريخ .

اتذكر أن أوكتافيوباز الذى اثر فى نفسى بعمق منذ كنت شابا صغيرا قال لى ذات يوم:« أن عمل الشاعر هو أن يبحث ، دائما وأبدا ، بلا توقف عن الشىء الذى يجعل لوجودنا على الارض معنى » ، وبعد ذلك بزمن طويل كتب يقول انه كان يعرف نفسه كانسان « لا من خلال الجواب الذى كان بالامكان الرد به عن هذا التساؤل بل من خلال التساؤل نفسه » وأضاف قائلا : « ليس هناك معنى ، بل هناك بحث عن معنى » .

ولقد كان هذا الموضوع الخطاب الذى القاه فى استوكهولم ، تحت عنوان « البحث عن الحاضر » الذى اكتفى هنا بتقديم خاتمته :

« التفكير فى الحاضر لا يعنى التخلى عن المستقبل ، ولا نسيان الماضى ، فالحاضر هو المكان الذى تتلاقى فيه الأزمنة الثلاثة ، كما أنه لا يعنى الاستسلام للمتعية السهلة . إن شجرة المتعة لا تنمو فى الماضى ولا فى المستقبل ، بل فى اليوم الذى نعيش فيه . الموت أيضا هو فاكهة الحاضر . ونحن لا نستطيع صده ، فهو شطر من الحياة . والحياة الحقة تقتضى أن نموت بحق . ومن واجبنا أن نتعلم التحديق فى وجه الموت .

وسواء كان الوجه الذى يصادفنا هو الوجه المضىء أو المظلم ، فالحاضر هو الفلك الدائر الذى يتحد فيه النصفان ، العمل والتأمل . وكما كانت لنا فلسفات للماضى والآتى ، للأبدية وللعدم ، فسوف تكون لنا غدا فلسفة للحاضر ، وتستطيع التجربة الشعرية أن تكون دعامة من دعائم هذه الفلسفة . ما الذى نعرفه عن الحاضر ؟ لا شىء أو شيئا لايحسب لكن الشعراء يعرفون على الأقل أن الحاضر هو ينبوع الحضور ، الحضور المتعدد » .

أوكتافيوباز هو شاعر الحضور ، الحضور المتعدد . أوكتافيوباز هو شاعر الحاضر المستعاد .

باريس

جان كلارنس لامبير

آليات الدمار والمنطق المغلوط في بنية الحلم الامريكى

تكشف مسرحية (إيتا جينكز) Etta Jenks التى يقدمها مسرح « الرويال كورت » حاليا للكاتبة الامريكية الشابة مارلين مير Marlane Meyer عن مدى تغلغل منطق الحلم الامريكى المغلوط فى حياة الإنسان العادى وتدميره للكثير من القيم الإنسانية البسيطة التى لا تستقيم الحياة بدونها . كما تكشف لنا عن أن المسرحيات التى تحاول أن تبلور ملامح منظور المرأة المسرحى للواقع الامريكى المعاصر قد قطعت خطوات فساح فى طريق النضج والتطور ، وبارحت ساحة الموضوعات النسائية المألوفة ، واخذت تنحو إلى التعامل مع المرأة فى حقيقتها المعقدة بعيداً عن الرؤى الواقع فى محاولتها للدفاع عما تعانى المرأة منه . كما تكشف ايضا عن ان « مركز المسرح فى لوس انجلوس » والذى بدأ تجاربه فى الثمانينات قد استطاع إنضاج الكثير من المواهب المسرحية الشابة التى خرجت من معمله وطرحها باقتدار وتمكن فى الساحة المسرحية ، لا الامريكية وحدها ، وإنما الدولية ايضا ، حيث استطاعت إحدى كاتباته الشابات ان تصل بإنتاجها المسرحى إلى مسرح « الرويال كورت » الإنجليزى بتاريخه العريق فى الكشف عن المواهب المسرحية الجادة والجديدة .

ومارلين مير كاتبة جديدة بحق ، تحمل الكثير من ملامح جيل الثمانينات فى المسرح الامريكى من حيث اهتمامه بالبنية المسرحية ذات الايقاع السريع واللجوء إلى المزج المستمر بين العناصر الاجتماعية والعناصر الجمالية لخلق مسرح قادر على سبر أعماق واقع الثمانينات بتعقيداته الشديدة ، وقضاياه الحرجة والملتهبة . هذا الجيل الذى يحاول الاستفادة من لغة إدوارد ألبى النافذة وغرابة موضوعات سام شيبارد وصراحة دافيد ماميت الجارحة فى تعرية الاعماق السفلى

للمجتمع الأمريكي ، والاقتراب بالمسرح الأمريكي المعاصر من شاعرية أسلافه العظام من يوجين أونيل حتى تينيسي وليامز ، والعودة به في آن إلى مسرح الشريحة الاجتماعية المتقدة بالحيوية المشعة بالدلالات الفكرية والحضارية والنفسية المتعددة . بل إن مارلين مير قد استطاعت أن تجذب الانتباه إلى عملها المسرحي المتميز بين كاتبات جيلها بفوزها بالعديد من الجوائز المسرحية على مسرحياتها القليلة التي قدمتها حتى الآن وهي (إيتا جينكنز) ١٩٨٧ و (ملك السمك) ١٩٨٨ ، و (جغرافيا الحظ) ١٩٨٩ والتي فازت كل منها بواحدة من الجوائز المسرحية المرموقة . بل إن مسرحياتها تلك توشك أن تكون لها عالما خاصا متكاملا له مذاقه الفريد ومنهجه المتميز في استخدام الحلم/ الوهم مدخلا إلى الأعماق البشرية والاجتماعية على السواء .

فالحلم في عالمها ليس مجرد حلم فردي ينتمي إلى أطياف الخيال الرومانسي ، ولكنه حلم جمعي يقترب من تخوم الأيديولوجيا المتمثلة في بنية الواقع الاجتماعي والتي تتبدى في صيغة حلم له القدرة على تحريك الواقع والتفاعل معه . لأنها تستخدم الحلم لا باعتباره رؤية مبتوتة الصلة بالواقع ، أو نوعا من شطحات الخيال ، وإنما باعتباره التقطير المحسوس لأيديولوجيا الواقع الحضاري في استبطان الفرد لها ، واستجابته لآلياتها المراوغة والمعقدة . وهو في مسرح مارلين مير أداة أيديولوجية مقلوبة تمتزج عناصر الأمل فيها بقدرتها على الدفع والحركة ، بعناصر الوهم التي تعمي الشخصيات عن إدراك عواقب أفعالها ، أو تبرر لها تلك العواقب بمنطق لا يقل عن الحلم زيفا ومراوغة . فالحلم هو الأداة التي تكشف الوهم وتصوغ لنا ملامحه أو تغوينا بالوقوع في شراكه في الوقت نفسه . وهذا هو الحال في مسرحيتها (إيتا جينكنز) التي يلعب فيها الحلم دورا متعدد الأبعاد يستوعب التنويعات النفسية والموقفية الممتدة من الذاتي حتى الجمعي بكل ما بينهما من ظلال وأطياف . إذ تبدأ المسرحية التي تلجأ إلى البنية الدائرية لتجسيد دلالاتها الرمزية بوصول بطلتها إيتا إلى مدينة لوس انجلوس وهي التجسيد الصارخ لكل ما تمثله امريكا من تناقضات . تصل هذه الشابة البريئة المترعة بالحيوية والحلم بحياة مشرقة ناجحة إلى محطة القطارات في المدينة فتنخرط منذ لحظة وصولها في تجربة تحقيق حلمها الأمريكي ، وتنتهي المسرحية بتوجهها إلى نفس محطة القطارات وارتحالها عنها وقد مسختها تجربتها في تلك المدينة الامريكية الرمز ، وأحالتها الى حيوان جارح مهيض ، فقد مع تخثر الحلم الأمريكي الزائف ، لا مجرد الأمل في حياة أفضل ، ولكن كل أمل في حياة إنسانية سليمة . فما الذي حدث بين الوصول والرحيل ليمسخ الشخصية الإنسانية بهذه الطريقة القاسية ؟

إذا أردنا تلخيص ما حدث في كلمات قليلة ، قلنا إنها التجربة الأمريكية نفسها التي لا تؤدي لغير المسخ والدمار ، لأن المسرحية تنطوي في بنيتها الرمزية على تلخيص للتجربة الأمريكية ذاتها ، وما وصول البطلة ، وهي نموذج لملايين غيرها ، إلى تلك المدينة الأمريكية إلا تعبيرا عن الوصول إلى أمريكا نفسها بقوة الحلم والصورة الزائفة التي صنعتها الدعاية عن المشروع الأمريكي القادر على تحقيق النجاح والرخاء للجميع . لكن البنية الواقعية للمسرحية تقدم لنا شريحة من الحياة الأمريكية ذاتها في محاولتها لدراسة أثر الحلم الأمريكي المدمر على الشخصيات الأمريكية وعلى تكريس الزيف في الواقع الأمريكي نفسه . وهي شريحة تحرص الكاتبة منذ اللحظة الأولى على أن نتلقاها دراميا بعقل مفتوح يدخل الترميز إلى قلب عملية التلقي ويستنطق الجزئيات الواقعية

بالعديد من الدلالات . فالكاتبة تحرص فى مقدمة مسرحيتها القصيرة التى تحدد فيها فى سطور ستة المشهد والمدخل ومنظور التعامل مع النص على إبراز الطبيعة الإيحائية للموقف الدرامى برغم مشابهته للواقع واستخدامه لتقنية شريحة الحياة وتعاقب المشاهد السريع لخلق إيحاء بالمناخ الواقعى . ومن هنا فإنها تؤكد فى هذا التقديم على أن شخصيات المسرحية جميعا باستثناء إيتا وبيرت وشيرمان تتسم باستحواذ الخصائص الحيوانية عليها وبالغرابة المنفرة . كما ينبغى أن يوحى المشهد بالعزلة والحصار الذى يمكننا العثور عليه فى أحد أحواض عرض السمك الفارغة فى حديقة بحرية مهجورة .

وهذا بالفعل ما استخدمه العرض حيث دارت الأحداث فى قاع حمام سباحة مهجور طليت جدرانه بألوان منفرة يتصارع فيها الأحمر الفاقع مع قذارة الرمادى الداكن . وبدا وكأن أسماك القرش الشرهة تسبح فى فضائه أو تلقى بظلالها المخوفة عليه ، لتخلق مناخا لا نستغرب فيه أن يكون بكل الشخصيات نوع من المس أو التشويه . ففى هذا العالم التحتى الذى يشكل الوجه الخفى لسواد الواقع الخارجى ، وقد تجسد فى أن الجانب الخارجى للأبواب كلها مطلى باللون الأسود ، ندرك من الوهلة الأولى ألا نجاء من قفر قوانينه الغاشمة .

إلى هذا الفضاء الغريب يلقى القطار ببطلتنا « إيتا » فتاة جميلة فى العشرين من العمر جاءت إلى مدينة النجوم ساعية وراء حلم/وهم الشهرة ، مسلحة ببراءتها وبغريزتها الإنسانية التى تحميها من الوقوع فى براثن أول أسماك القرش الشرهة وهى تتلقاها فى المحطة واعدة إياها بتيسير الحصول على مسكن وعمل ورفيق . تلك الغريزة ، أو الحدس الإنسانى الصادق ، هو الذى يدفعها إلى رفض عروض كلايد والذهاب مع الحمال بيرت الذى ييسر لها إيجار غرفة صغيرة عند أخيه الضرير شيرمان . وتتخلق علاقة حب إنسانية بسيطة بين بيرت وإيتا ، لكن إيتا التى استحوذ عليها حلم/وهم الشهرة فى هوليود لا تستجيب لتلك العلاقة الإنسانية البسيطة وتسعى لتحقيق حلمها فى الوصول إلى الشاشة الفضية ، برغم تحذيرات بيرت المتكررة ، ووعده إياها بالبديل أى الزواج والإنجاب وخلق أسرة بسيطة ، وهو ما ترفضه بالطبع بعد أن وضعت آليات الواقع الأمريكى الأسرة والعلاقات الإنسانية فى أسفل سلم الأولويات والقيم الاجتماعية الذى يحتل المال والشهرة قمته . ومن خلال رفض الجانب الإنسانى والسعى لتحقيق المادى مهما كان الثمن تبدأ تفاصيل عملية السقوط فى نسج شبكتها العنكبوتية حول البطلة . وتسعى البطلة كالسائرين نياما بنفسها نحو تلك الشبكة برغم التحذيرات المستمرة من مغبة السير فى طريق هذا الحلم الزائف المغشوش .

ولا تحكى لنا المسرحية كيف نجحت بطلتها فى الوصول إلى الشاشة الفضية ، فمن تصلن إليها قليلات بالنسبة لـلآلاف المؤلفة من اللواتى يهدرن الجسد والروح فى طريق الوهم الخادع . ولكنها تختار أن تكون بطلتها ممثلة لضحايا الحلم/ الوهم وأداة لاختبار تنويعات الجانب المظلم من تلك الصورة البراقة الكاذبة

لهوليود ، حتى نعرف الثمن الفادح الذى تدفعه الحياة الإنسانية لغواية هذا الألق المدمر . وتبدأ عملية المسخ بتغيير الاسم نفسه ، والذى يصبح هنا نوعا من الزراية بتاريخ الشخصية القديم ، والتخلى مع الاسم القديم المهجور عن كل ما آمنت به من قيم وفضائل أخلاقية تعد « بالية » فى نظر هذا الواقع الجديد ، تمهيدا لعملية المسخ الرهيبة التى ستتعرض لها الشخصية ككل . فقد بدأت البطلة فى التخلى عن اسمها فى عملية البحث عن فرصة للتمثيل فى السينما ، ولما لا تجد الفرصة تعرض نفسها على أحد المسارح الذى يعطيها دورا مجانيا لا تستطيع قبوله لأنها فى حالة ماسة للمال من أجل أن تعيش . ولما كانت قد رفضت الحياة البسيطة التى قدمها لها بيرت ، فقد وقعت فريسة سهلة فى شراك التشوه والسقوط ، وهى نفسها شراك الكسب السريع . وتسعى إلى الاقتراب من دائرة صناع الأفلام الفاضحة برغم تحذيرات بيرت لها ، والذى يعرف من تجربته الخاصة مع هذا النوع من العمل ما ينطوى عليه من شر ، من أن هذا هو أسرع السبل إلى الانحراف عن الهدف والسقوط .

وتبدأ أولى خطوات السقوط بتحريف الهدف ، فإذا كان هدف « إيتا » هو الوصول إلى الشاشة الفضية ، فلابد أن يستخدم هذا الهدف نفسه وقد تم تحريفه أو إرجاؤه نسبيا ، أو تجزئته إلى خطوات كلما سارت الشخصية خطوة فى طريقها ساخت أقدامها فى رمال الوهم الناعمة . فقد بدأ الانحدار من خلال وهم البحث عمن يساعدها فى عمل شريط فيديو صغير لنفسها تعرضه على المنتجين ووكلاء الممثلين ، لكنها سرعان ما تصطدم بقانون السوق الذى لا يعرف منطق مساعدة الآخر ، أو تمكينه من الحصول على فرصة فى الحياة . إذا كانت تريد شيئا فلابد أن تدفع الثمن ، فهذا هو القانون الأساسى فى هذا المجتمع الذى تتعرف عليه وهى تتلقى درسها الأول فى السقوط من « بن » منتج الأفلام الفاضحة . وتبدأ عمليات التشوية باستدراج « إيتا » للعمل فى الأفلام الشبقية المعروفة باسم الأفلام الزرقاء ، بدعوى أن الكثيرات من النجوم بدأن بها . ثم فى الأفلام الجنسية الفاضحة التى يتجرد فيها الجنس من جوانبه الإنسانية ليصبح نوعا من الممارسات الغريزية الفجة ، حتى أصبحت واحدة من نجمات تلك الصناعة المعروفات ، بالصورة التى أجهزت على كل أمل لها فى العمل فى الأفلام العادية أو « المحترمة » . تفعل هذا بالرغم من تحذيرات شيرمان ، شقيق بيرت الضرير . لها من أن التركيز على الأعضاء الجنسية فى تلك الأفلام يخلق فى العاملين فيها عقلية حسية أو جسدية ، وهذا ما ينحو بالعقل صوب الموت ، لأن الجسد فى حالة دائمة من التحلل ، والتركيز العضوى عليه وحده سرعان ما يدفع إلى الفم بطعم الرماد ، طعم الموت .

وتدفع المسرحية ببطلتها فى هذا الطريق فى محاولة للكشف عن حقيقة الشخصية من ناحية وتعرية آليات الواقع والحلم معا من ناحية أخرى . فالبطلة تبرر سقوطها لنفسها بأنه من أجل تحقيق حلمها بالخلاص من رتابة الحياة اليومية الفظة التى تنتظرها لو فشلت فى أن تصبح نجمة مشهورة . ولا تعى أن مضيها فى هذا الطريق

المغلـوط لتحقيق الحلم هـو أسـرع الطـرق للإجهـاز عـلى احتمـالاتـه . وعنـدما يصـارحها سبنسر شـريك « بن » في إنتاج الأفلام الفـاضـحة ، بأن ما فعلته حال كليـة دون تحقيق حلمهـا ، وبأن الأحـلام مثل أفـلام السينما الأمريكية الرخيصة وظيفتها الأساسية هي أن تحول بينك وبـين رؤية فظاظة الحياة وقذارتها ، وما أن تدركي ذلك حتى تتحررى من الوهم الذى يستبد بالكثيرين ، ويوشك أن يودى بهم ، تصف أثر هذه المصارحة بأنه مثل سحب الهيكل العظمى من جسدها . لكن هـذا الهيكل العظمى الذى يعد عماد الجسد الإنسانى لأنه يرمز هنـا إلى قوة الحلم الـدافعة في الحفاظ على الإنسان كان قد انسحب منهـا منـذ زمن غـير بعيـد دون أن تـدرى . فهى نفسها نتيجـة طبيعية لانسحـاب هـذا الهيكـل الـرمـزى المتجسـد في القيـم الإنسـانيـة والأخلاقية . لأن اباها هو نفسه ابو امها . أى انها نتيجة ابشع اشكـال الـزنا بـالمحرمـات ، وهـو زنـا الأب بابنته . بل إننا نعرف أن أباها ، الذى هـو جدهـا في الوقت نفسـه ، حاول الاعتـداء عليهـا فـأخـذتهـا أمهـا وانفصلـت عنـه . وحينمـا جـاء لزيارتهما بعد فترة ، وهما يشاهدان على شاشة التليفزيون « هذا الرجل وهـو يمشى على القمـر » ، أى رجـل الفضـاء الأمـريكى ارمسـتـرونـج ، فللمسرحية ذاكـرتها الـداخلية التى لا تقوم بموضعة الأحداث في إطارها التـاريخى فحسب ، ولكنها تستغـل الحـدث التـاريخى كـذلـك لتعميق المفارقة بين التفوق التقنى والانهيار الأخـلاقى والـروحى في الحضـارة الأمريكية ، رفضت الأم أن تتبـادل كلمـة واحدة معـه حتى تـرك البيت وانصرف إلى غير رجعة .

وهكذا يغلق في وجهها باب الحلم / الوهم القديم ، وينسحب من جسدها الهيكل العظمى أو العماد الأخلاقى والقيمى للحياة الإنسانية السويـة ، فتلقى بكل ثقلها في التيار حتى تصل بـالتشوه إلى مـداه . لأنها سـرعان ما تكتشف أن قانون السوق في هذا الـواقع الجـديد الـذى اشتبكت به لا يقـوم عـلى مجـرد المقـايضـات البسيطة كما كان الحال في الماضى ، ولكن على الشره الدائم للمزيد وتعهير كل قيمة إنسانية من خلال تحويلهـا إلى قيمة تبادليـة والتدنى بمنفعتهـا الحدية إلى أقصى حد . إن الدعارة هى قانون هـذا السوق ، كمـا أن القيمة التبادلية للسلـع ترتفـع كلما ازدات قيمتها العهرية ، ومن هنا يفوق دخل المومس أى امرأة محتـرمة في عـالم أصبح فيه المال هو رب القيم . وحينما تعترض يقول لها « سبنسر » شريك « بن » الذى سيصبح شريكها بعـد تخليه عنه إن هذا هو السوق ولا يحق لـك الغضب من قوانينـه فكما يمكن الاستفـادة منه ، علينـا تقبل الثمن الـذى يستأديـه . وفي تقبلهـا للثمن الـذى يستأديـه ، أو بـالأحـرى في محاولتها للهرب من دفع هـذا الثمن الفـادح تمارس الكثـير من الأعمـال الرخيصة بعد أن استدرجها « بن » للعمل معه في المكسيـك ثم تركهـا له والعودة للوس انجلوس . حيث تقدم لنا رحلتها على خريطة القفر الروحى والأخـلاقى في هـذا العـالم التحتى الغـريب مختلف تنـويعـات تجـارة الجنس الشـاذة في هـذه الحضـارة الغربية من مشارب العرى ومراقصه حتى صناع الأفلام الفاضحة فيه ، وحتى ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح « صائدة للمواهب » توقع بالفتيـات الغـريرات في بـراثن تجـارة الجنس الرخيصة . لكن أهم مـا تقدمـه تلك الـرحلة بـالإضافـة إلى تجسيـدهـا لجغرافيا الخواء الروحى والأخلاقى في هذه الحضارة هو منطق تبريـرها لهـذا الانحدار الأخـلاقى والروحى بلغـة السوق المقبـولة ، وبشعـارات الاستقـلال الفردى الـذى تغيب من أفقه كل صور الوجود الاجتماعى وكل مسئولياتـه أو روادعه الأخـلاقية أو القيميـة . فـالمسـرحيـة تـربط بـين الرأسمالية كفلسفة للمجتمع والوجود وبين إفرازها الحتمى لتجارة الجنس والعنف والدعارة .

وإذا كان المضى فى هذا الطريق إلى نهايته قد أدى ب « بن » إلى الانتقال إلى المكسيك حتى يستطيع عمل أفلام يصل فيها الفعل الجنسى إلى ذروته ، وهى الموت باعتباره الوجه الآخر للشهوة الجسدية فى سعيها الحثيث لتدمير موضوعها أى الجسد نفسه ، والموت هنا هو موت فعلى لا تمثيلى لأن المشاهد يستطيع ، كما يقول لنا « بن » ، التمييز بين الموت الحقيقى والمصطنع ، فإن نفس الرحلة سرعان ما وصلت ب « إيتا » إلى النهاية نفسها ، وإن كانت قد استأجرت من يقتل لها « بن » بدافع الانتقام لصديقتها التى قتلها فى أحد أفلامه . وإذا كان شريكها سبنسر قد اعترض على مضى شريكه السابق « بن » فى الشوط حتى نهايته ، فقد اعترض كذلك على مضيها هى فى نفس الطريق . وإن اكتسب اعتراضه بعدا تثير المسرحية من خلاله قضية المرأة التى ما أن تشرع لتحقيق مساواتها بالرجل ، فى أن تكون مساوية له فى الشر فى هذه الحالة ، حتى يرى الرجل أن محاولة المرأة للانتقام هى فاتحة الفوضى والمخاطر الاجتماعية التى لا نعرف لها علاجا . ومن هنا تكشف المسرحية ، على « الماشى » ، جانبا آخر من جوانب لا إنسانية هذا الواقع الاجتماعى الذى لا يرى فى تحرر المرأة ومساواتها بالرجل إلا نوعا من فتح بوابات الجحيم . كما تكرر فى هذا المجال أيضا بعض كليشيهات الأدب النسائى عن خوف الرجال من تحقيق المرأة لنفسها وعرقلتهم له . وعن ضرورة أن يتضامن النساء مع بعضهن للانتقام من اضطهاد الرجل لهن ، ومن هنا نجد أن التى تدلها على من تستأجره لقتل « بن » هى زوجته نفسها التى تعد واحدة من ضحاياه العديدات .

ومع أن هذا العنصر النسائى من العناصر التى ابرزتها المسرحية ، فإن منطقها فى ذلك كان من أضعف جوانبها ، لأنه أقرب إلى منطق حركة التمرد النسائى التى لا تكتشف أن قلب علاقة الاضطهاد بتحويل المقهور إلى قاهر لا يخلص العلاقة مما فيها من ظلم ، وإنما يقدم صورة مقلوبة لها تحتفظ بجوهر الظلم وإن غيرت من تركيبته . لكن هذا الجانب كان احد موضوعات المسرحية الثانوية التى لا مفر من لمسها لكاتبة امريكية تكتب فى أواخر الثمانينات ولا تستطيع الإفلات من بصمات التفكير النسائى السائد فى أمريكا والذى تجاوزته الحركة النسائية فى أوروبا منذ زمن غير قصير . أما موضوع المسرحية الرئيسى فهو الكشف عن تغلغل فلسفة العنف والدمار فى بنية المجتمع الأمريكى وفى ايديولوجيته الراسمالية . وتعرية منطق هذه الحضارة المقلوب وهو يتسلل إلى الكثير من مناحى الحياة ، حيث يؤكد أحد الشخصيات أن الإنسان يرتكب الجريمة لأنه يريد حياة أفضل . هكذا يبرر رجل الشرطة الجريمة فى هذا المجتمع المقلوب . وحيث ترتد الغواية على الذات التى تتصور أنها الضحية لتصبح هى المسئولة عما جرى لها . إذ يقول « بن » للبطلة « فى أعماقك لم تكونى متأكدة من أن باستطاعتك تحقيق الحلم ، ولهذا فلست أنا السبب فى انحرافك ، وإنما كان الانحراف فى داخلك » . والواقع أن الانحراف الذى كان فى داخلها هو هذا التبنى الأعمى للحلم / الوهم ، وهذا التخلى السهل عن القيم الإنسانية ، واستبدال الغريزة الحيوانية وحدوسها بالغريزة الإنسانية أو الحدس الإنسانى . فحينما تصبح الغريزة الحيوانية هى الأصل يتحول المجتمع إلى صحراء قاحلة عامرة بالضوارى والجوارح . وهذا هو ما تنتهى به المسرحية حينما ترتبط بطلتها بالقاتل المأجور الذى تخلص لها من غريمها « بن » ، وأفسح لها المجال لتحل محله فى اصطياد القادمات الجدد إلى أرض الأحلام الأمريكية المغوية .

لندن

صبرى حافظ

خلاف وجدل حـــــول حرية التعبير

قد يشعر زائر الولايات المتحدة العابر ، اذا تصادف أن وقعت عيناه على إحدى قضايا حرية التعبير التى شغلت الصحافة وأجهزة الاعلام الأمريكية وبصفة خاصة الصحافة الفنية والأدبية خلال بضع السنوات الأخيرة ، أن حرية التعبير ، وهى أساس الحريّات التى يتمتع بها المجتمع الأمريكى ، بموجب التعديل الأول بالدستور ، تواجه أزمة خطيرة .

فى الواقع ، هناك أزمة بالفعل ولكنّها ليست بالخطورة التى قد يتصوّرها المرء ، أو زائر الولايات المتحدة العابر ، نتيجة لعدم إحاطته الكاملة بالحرّيات المتاحة للمشتغلين بالكتابة وكلّ أجناس الفنون .

وهذه الأزمة هى ، على وجه التحديد ، أحد الآثار التى تمخضت عنّها سنوات حكم رونالد ريجان التى هيأت تُربة خصبة لدعاة المحافظة وترجمتها الأقرب إلى الحقيقة هى الرجعية . وفى ظل هذا المناخ الهستيرى الذى استمر ثمانى سنوات ، وبتشجيع ، على الأقل ، ضمنى من ريجان نفسه ، أُطلق العنان لعدد من القسس المشعوذين الذين انفرد كل منهم بقناة تلفزيونية استغلّها فى الدعوة لكنيسته الخاصة ، وجمع المال من أجل بناء فردوس أرضى لم ينعم به أحد غير أصحاب الدعوة أنفسهم . ولم يُكشف النقاب عن هذا الدجل إلاّ مؤخراً ، عندما انهارت امبراطورية القسّ بيكر وزوجته تامى ، ذلك الثنائى الذى سخر مشاعر الأمريكيين المتدينين البسطاء لاستلاب أموالهم وبناء فردوسهما الأرضى . ولم يُستثن من نعيمه كلبهما المدلّل . الذى عاش فى بيت خاص مكيّف الهواء . وكانت النهاية بطبيعة الحال السجن المؤبّد .

ولكن سقوط امبراطورية الشعوذة الدينية بهذا الشكل المدوّى لم يكن ، مع ذلك ، بمثابة نهاية لتأثير دعاة المحافظة فى المجتمع الأمريكى وبصفة خاصة على حرية التعبير . فهذا التأثير لم يقتصر على مجال الدين ، ولكنه ، بطبيعة الحال ، امتدّ إلى مجالات جميع أشكال الفنون التعبيرية والأدائية ، وبصفة خاصة

الفن التشكيلي وفنّ السينما حيث ظهرت نظائر للقسّ بيكر في صورة مجموعات تحضّ على التمسّك بالفضيلة واحترام الرموز الدينية والقومية . ولم تقف هذه الدعوة عند هذا الحدّ ، بل امتدّت لتشمل إلزام الفنان بالرضوخ لذوق الرأى العام ، وبخاصة إذا كان العمل الفنّى مصنوعاً بتكليف رسمى وانفق عليه من المال العام .

ولعلّ أشهر مثال لهذه القضية بالذات هو قضية أو بالأحرى مأساة النحّات الشهير ريتشارد سيرا . وقد تابعت تطورات هذه القضية منذ أواخر السبعينات ، على أثر وضع التمثال ، الذى صنعه سيرا بتكليف رسمى ، فى الفيدرال بلازا بما نهاتن ، وهى بؤرة تجمع المبانى الحكومية المحلية والفيدرالية ، حتى حُسم النزاع ، وكان طرفاه حكومة مدينة نيويورك والفنان نفسه ، فى أواخر الثمانينات .

وتتلّخص قصة هذا النزاع ، الذى فجرّ قضية على جانب كبير من الأهمية ، فى تكليف فنان كبير بصنع تمثال ليقام فى ميدان يتوسط مبانى حكومية يعبره يومياً آلاف الموظفين والمواطنين الذين يترددون على هذه المبانى لقضاء مصالحهم ، وقد بدأ النزاع بإعراب الموظفين ، الذين يذرعون « الفيدرال بلازا » جيئة وذهاباً يومياً مارين بالتمثال ، عن ضيقهم به . وأخذ هذا الشعور بالضيق يتصاعد يوماً بعد الآخر حتى تطوّر فى النهاية إلى رغبة فى إزالة التمثال من مكانه بحجّة أنّه يملأ صدورهم صباح كلّ يوم بشحنة من الاكتئاب تنعكس بالضرورة على أدائهم لأعمالهم وتنسحب بعد المرور عليه فى المساء ، على حياتهم الأسرية . (والتمثال المشكلة عبارة عن سور من الحديد الصلب فى شكل نصف قوس ، وهو مثل أعمال ريتشارد سيرا الأخرى يثير فى قلوب مشاهديه الخوف والترقّب والحذر بكتلته الحديدّية الصدئة وتوازنه المهدّد الذى له سوابق فى الاحتلال وقتل المحيطين به ، كما حدث منذ حوالى عامين أثناء إعداد معرض للفنان بجاليرى ليوكاستيلى المعروف) .

وقد شكّلت لجنة تحكيم فى النزاع مؤلفة أساساً من النقاد والخبراء ومسؤولى المدينة وكانت الغلبة للنقاد والخبراء الذين أيّدوا حق الفنان فى حرية التعبير ولكن الحكومة لجأت الى القضاء الذى حكم أخيراً ، وبعد سنوات من الجدل ، لصالح ذوق الجمهور ضدّ حرية الفنان خاصة وأن العمل موضوع النزاع صنع بناء على تكليف من هيئة رسمية وانفق عليه من المال العام .

وفكّك تمثال ريتشارد سيرا ونقل الى مقره الأخير ، أحدُ مخازن الحكومة ، بتكلفة تربو على خمسين ألف دولار ، نظراً لحجمه وثقله الهائلين .

وامتّد تأثير هذه القضية إلى قضية أشمل وأعم دخل الكونجرس طرفاً مؤثراً فيها وهى تتعلق أساساً بترشيد مخصصات ما يُعرف بـ « المنحة القومية للفنون » التى توزّع سنوياً على عدد كبير من المؤسّسات الفنية والفنانين للمساعدة فى إنجاز مشروعات معينة مثل المعارض التوثيقية أو الشاملة الخاصة أو أعمال فنية معينة . وتبلغ ميزانية المنحة القومية للفنون للسنة المالية الجديدة ١و١٧٤ مليون دولار وكانت المساعدات التى تقدمها المنحة القومية للمؤسسات والأفراد إلى عهد قريب ، لا تشترط توفّر شروط معينة ، أخلاقية أو سياسية ، فيما عدا جدّية المشروع الذى يستحق المساعدة . ومنذ حوالى عامين ، حصلت إحدى المؤسسات الفنية فى مدينة واشنطن دى سى على منحة مالية لإقامة معرض شامل للفنان الفوتوغرافى مابلثورب . وما ان أعلن عن المعرض حتى ارتفعت الأصوات المحافظة فى الكونجرس ، بتحريض من مجموعات الدعوة إلى الفضيلة وحماية المجتمع ، مطالبة بإلغاء المعرض . ولكن نتيجة لتمسّك القائمين به قررت « المنحة

القومية للفنون » ، تحت الضغط ، سحب المساعدة المالية .

وأعمال ما بلثورب ، الذى توفى فى عنفوان شبابه بمرض الإيدز ، تصوّر فى جزء كبير منها مشاهد جنسية فاضحة لا تخلو أيضاً من الشذوذ الذى قضى على المصور نفسه . وقد طُرح على الكونجرس مشروع قانون عرف باسم « قانون البذاءة » وكان يقضى بحرمان أى مؤسسة أو فنان يتعامل مع فن يمكن وصفه بالبذاءة من المساعدات التى تقدمها المنحة القومية . ولا يتقصر وصف البذاءة على الجنس الفاضح أو الشاذ فقط فقد امتّد ايضاً إلى حُرمة الرموز القومية ومن أهمّها العلم الأمريكى نفسه فقد عرض أحد الفنانين فى شيكاجو تجهيزاً يفرض على المشاهد أن يدوس على العلم الامريكى ليشاهد بقية التجهيز ولم يتمكّن مسؤولو المدينة من رفع العمل الفنّى إلاّ بعد استصدار حكم قضائى .

وقد انشغلت الأوساط الفكرية والفنية طوال السنتين الأخيرتين بهذه القضية الهامة التى تمس حرية التعبير فى صميمها . وكان الكونجرس هدفاً لحملة انتقاد وهجوم شديدة من جانب عدد كبير من الكتاب والنقاد والفنانين الذين تعرضوا لهذه القضية . ولكن لايمكن القول ، مع ذلك ، أنه كان هناك إجماع على الحق فيما وصف بتدنيس المقدّسات أو الحرمات ... فقد ارتفعت أصوات غير قليلة ، ومن بينها أصوات نقاد جادين ، مثل هلتون كرامر ، تؤيد وجهة النظر التى ترى أن المال العام لايجب أن ينفق على أعمال تجرح مشاعر وتسىء إلى معتقدات الجمهور أو الأغلبية .

ونظراً إلى أهمية هذه القضية أرجو أن تُتاح لى الفرصة للعودة إلى تناولها ، من جانبها الفكرى ، بشىء من التفصيل .

نيويورك
احمد مرسى

• •

العلاقات الخطرة بلغة شكسبير

« إذا كانت هذه الرواية تحترق ، فهذا يحدث كما يمكن للثلج أن يحترق»

هكذا وصف الشاعر الفرنسى شارل بودلير هذه الرواية التى نالت مكانة متميزة فى الأدب الفرنسى ، شأنها فى ذلك شأن رواية فلوبير الشهيرة « مدام بوفارى » وديوان « أزهار الشر » لبودلير . وقد حققت رواية « العلاقات الخطرة » نجاحاً كبيراً فور صدورها فى مارس ١٧٨٢ . وفى نفس الوقت أحاطت بها ضجة شديدة ، حيث أحدثت صدمة قوية لذوى المشاعر الرقيقة وحماة الأخلاق العامة فى ذلك الوقت ، ووصفت الرواية بأنها إباحية ، بل وشيطانية . فى حين تغيرت هذه النظرة الحادة بعد ذلك ، فرأت فيها الأجيال التالية رواية اجتماعية أو سياسية .

ويزيد هذه الرواية أهمية أن مؤلفها شوديرلو دى لاكلو عاش فى القرن الثامن عشر (١٧٤١ ــ ١٨٠٣) وعاصر أحداث الثورة الفرنسية وشارك فيها جندياً محترفاً ، وإن كان لم يكتب سوى هذه الرواية التى تحولت إلى إحدى روائع الأدب الفرنسى . وقد كتب إلى جانب ذلك بعض الدراسات الاجتماعية والسياسية والمسرحيات الغنائية ، ولكن لم يرق أى من هذه الأعمال إلى مستوى روايته الوحيدة تلك .

وبعد أن عالجت السينما هذه الرواية مرات عديدة ، قامت فرقة شكسبير الملكية بتقديمها للمرة الأولى على خشبة المسرح باللغة الإنجليزية فى قاعة رونو بارو بالشانزليزيه ، بعد أكثر من ألف وستمائة عرض فى لندن ، وبعد جولة استمرت أربع سنوات عرضت فيها المسرحية فى عدد من عواصم العالم .

وقد كان على معد الرواية كريستوفر هامبتون ؛ أن يتغلب على العقبة التى واجهت كل من تصدى لإعدادها للسينما أو التلفزيون ؛ فالرواية من أدب الرسائل الذى شاع كشكل فنى فى القرن الثامن عشر ، أذ أنها تحتوى على مائة وخمس وسبعين رسالة ، تتفاوت طولاً وقصراً وتتبادلها الشخصيات ، فى حين لا يوجد فيها أى حوار أو حدث

يجرى بصورة مباشرة ؛ فكل شخصية تروى ماحدث من خلال وجهه نظرها ، وهكذا تصبح الخطابات مرآة نرى من خلالها أعماق الشخصية ، ومن تتابع هذه المرايا المنعكسة يعرف القارىء ما يحدث لأبطال الرواية .

ونجح معد الرواية كريستوفر هامبتون ، ومخرجها هوارد ديفز فى الحفاظ على جو الرواية ، وذلك بتقديم الشخصيات والأحداث من وجهات نظر مختلفة ، ونجحا كذلك فى ضبط دخول وخروج الممثلين ، حيث تم هذا على شكل رقصات الباليه بإيقاعها المحدد والمستمر .

وتدور هذه الرواية حول شخصيتين أساسيتين : المركيزة دى مرتى ، الأرملة الجميلة الثرية ، والفيكونت فالمون ، عشيقها السابق ، بعد أن تحولت علاقتهما إلى صداقة حميمة . وتبدأ المسرحية حين تطلب الماركيزة من صديقها فالمون أن يساعدها فى الانتقام من أحد عشاقها ويدعى جاركور ، حيث تركها هذا العشيق ليتزوج فتاة تركت الدير لتوها وتدعى سيسيل فولانج ، وهى تطلب من الفيكونت أن يغوى هذه الفتاة حتى يصبح جاركور أضحوكة باريس كلها . غير أن فالمون يترفع عن هذه المهمة السهلة ، ويكشف للمركيوة عن فريسته القادمة وهى مدام تورفيل الزوجة الفاضلة ؛ فهذا الحصن المنيع جدير بفارس مثله ، وسيضيف الى امجاده مجداً جديداً . وتوافقه المركيزة على أن مدام تورفيل هدف صعب بالفعل ، ولكى تشجعه على القيام بهذه المهمة ، تعده بأن تمضى معه ليلة إذا هو قدم لها دليلاً اكيداً على نجاحه فى مهمته ، اى على هزيمة الفضيلة امام الغواية والدهاء .

وهكذا يبدأ فالمون فى استخدام الحيل المختلفة ليوقع السيدة الفاضلة فى حبائله ، وفى أثناء ذلك ينجح بسهولة فى الإيقاع بالفتاة الصغيرة سيسيل التى كانت تحب معلم الموسيقى الشاب الفارس دانسنى ... ويقول فالمون للمركيزة مزهواً :

«أرجو أن أحصل على تقديرك لمغامرتى مع الفتاة الصغيرة سيسيل .. ويبدو أنك تستخفين بما حققته معها ، كما لو كان انتزاع فتاة صغيرة فى ليلة واحدة من حبيبها ، وامتلاكها بحرية تامة ودون أى شعور بالحرج ، بل ومطالبتها بما لا يجرؤ المرء على طلبه من المحترفات ، كل ذلك دون تعكير صفو حبها الرقيق .. حتى أننى بعد أن أشبعت كافة نزواتى معها أعدتها إلى أحضان حبيبها دون أن تلحظ شيئاً » .

ولكن مساعيه للإيقاع بمدام تورفيل تستغرق وقتا أطول مما كان يعتقد ، وهو عازم رغم ذلك على الوصول إلى هدفه كما يقول :

« سأحصل على هذه المرأة ، سأنتزعها من أحضان زوجها الذى يدنسها ، بل سأجرؤ على اختطافها من هذا الذى تعبده ... أى سعادة فى أن أظل مرة تلو الأخرى سبب شعورها بالندم وسبب تغلبها على هذا الشعور ؟ إننى لا أرغب فى تحطيم معتقداتها وأفكارها التى تحتمى بها ؛ إذ أنها تضيف إلى أمجادى .. فلتتمسك بالفضيلة ولتضحى بها من أجلى » .

ولكن الصائد يتحول إلى فريسة فى خلال عملية الإيقاع هذه ، ويضعف فى بعض الأحيان ويحاول أن يتخلى عن تنفيذ خطته ، مما يثير سخرية الماركيزة منه . وعندما يظفر فى النهاية بالنصر ويذهب إلى الماركيزة طالبا منها تنفيذ وعدها ترفض ، وتأمره بدلاً من ذلك أن يترك عشيقته ، فيوافق على مضض ، ويعود ليطالب الماركيزة بتنفيذ وعدها ، ولكنها ترفض من جديد .. ويعلن كل منهما الحرب على الآخر ..

ولكن هذه الرواية غير الأخلاقية تنتهى نهاية أخلاقية ؛ فيُقتل فالمون فى مبارزة مع الموسيقى الشاب دانسنى ، أما سيسيل فتعود إلى الدير ، فى حين تموت مدام تورفيل

حزنا وندماً ، أما الماركيزة فيصيبها مرض تفقد معه ثروتها وجمالها ، ثم تترك فرنسا فى النهاية لتعيش فى هولندا

وقد كتبت هذه الرواية قبيل اندلاع الثورة الفرنسية ، وهى ترسم بقسوة أخلاقيات الطبقة الارستقراطية فى ذلك الوقت ، وتتعرض بجرأة وبصراحة للعلاقات الجنسية ، وتزيل تلك الهالة الرومانسية التى تحيط بالعلاقات الغرامية فى ذلك الوقت .. بالإضافة إلى كشف الرغبة فى السيطرة والغزو والتفوق والزهو ... وقد عكس أندريه مالرو هذا كله عندما قال« إن العلاقات الخطرة تضفى بعداً جنسياً على الإرادة الإنسانية ».

وقد قدمت فرقة شكسبير الملكية هذه المسرحية وركزت على العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين وكأنهما فى مباراة شطرنج لا يقبل فيها أى طرف الهزيمة ... وجاء التمثيل على مستوى سمعة الفرقة الشهيرة ، وإن جاءت تعليقات النقاد الفرنسيين سلبية بصورة عامة ، واتهمت المعدين البريطانيين بعدم احترام النص ، وأنهما صاغا الرواية على أنها مسرحية خفيفة تدغدغ أحاسيس المتفرج وتثير الضحكات ، فى الوقت الذى لا يرى فيه المتفرج الفرنسى ما يدعو للضحك .. فهل هى الغيرة من رؤية هذا العمل الأساسى فى الأدب الفرنسى يقدم للمرة الأولى على خشبة المسرح فى قلب العاصفة الفرنسية بلغة شكسبير ؟

اخبار قصيرة من باريس

● توفى الشاعر الفرنسى مصرى الأصل ادموند جابيس فى ٢ يناير الماضى فى الثامنة والسبعين من عمره تاركا انتاجاً شعريا ضخماً ومتميزاً فى الشعر الفرنسى وكان الشاعر الذى ولد فى مصر من عائلة يهودية قد تركها فى عام ١٩٥٧ ليقيم فى باريس . وقد سيطرت على أعماله مواضيع الخواء والموت والغربة كما كان العثور على الذات من الأفكار المسيطرة على أعماله . وقد صدرت أعماله الكاملة عن دار جاليمار بعنوان « العتبة ... الرمال » وينتظر أن يصدر له قريبا كتاب الصيافة الذى اتمه قبل وفاته ، كما ينظم مهرجان افنيون تكريما ضخماً له خلال العام الحالى .

● عن دار بوبليود صدر للدكتورة ادويت بيتى استاذة اللغة والأدب العربى بجامعة السوربون بالاشتراك مع واندا فوازان استاذة الأدب بجامعة نيس أول ترجمة بالفرنسية لأعمال مختارة من شعر ابى فراس الحمدانى « الفارس الشاعر » وتأتى هذه الترجمة لتسد نقصا فى النصوص المتوفرة بالفرنسية لشعر هذه الحقبة الذى يمثل الصورة المكتملة والمثالية للفارس العربى فى القرن الرابع الهجرى أحد العصور الذهبية التى عرفها الشعر العربى

● فى تكريس للقيمة الأدبية لأعمال المركيز دى ساد وبعد ٢٥٠ عاما من ولادته ، تصدر دار جاليمار فى مجموعتها الشهيرة المعروفة باسم لابلياد والتى تعد بمثابة مكتبة الخالدين من الادباء والشعراء الفرنسيين الأعمال الاساسية للكاتب الشهير ، الذى ارتبط اسمه بمرض السادية ، فى ثلاثة اجزاء تصدر تباعاً

وتجدر الاشارة بأنه فى عام ١٩٥٧ واجه الناشر جان جاك بوفير احتمال الحكم عليه بالسجن لقيامه بنشر قصة جوليت للمركيز دى ساد .

باريس

اسماعيل صبرى

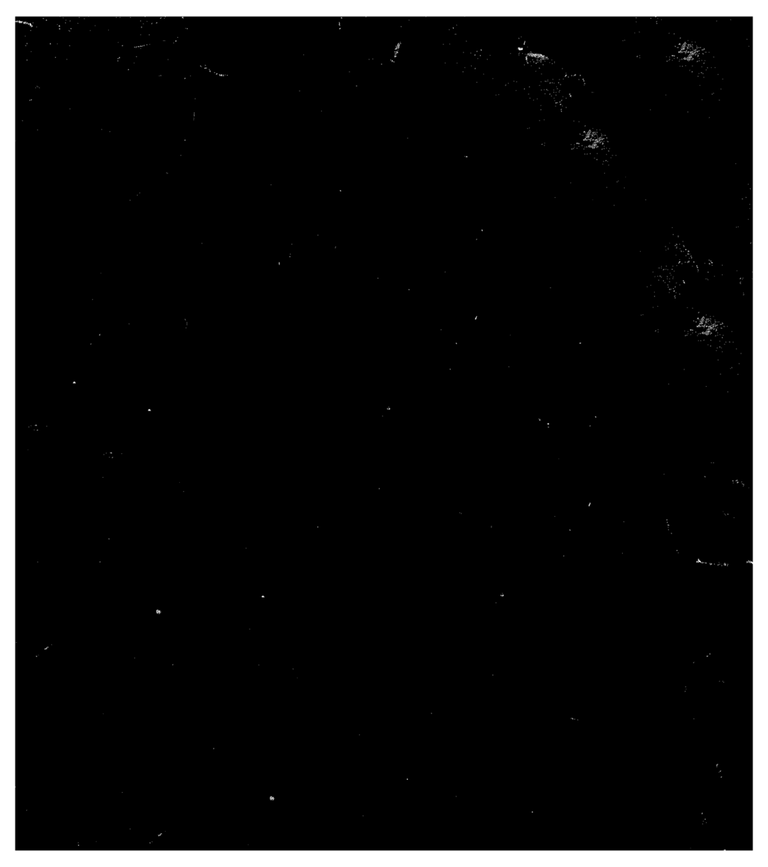


اقرأ لهؤلاء فى « ابداع » :

- يحيى حقى
- ثروت عكاشة
- فؤاد زكريا
- محمود أمين العالم
- بدر الديب
- محمود درويش
- ادوار الخراط
- سليمان فياض
- سعدى يوسف
- أدونيس
- لطفى عبد البديع
- مصطفى ناصف
- حسن حنفى
- عبد المنعم تليمة
- ممدوح عدوان
- فاروق شوشة
- نعيم عطية
- جابر عصفور
- نصر أبو زيد
- أحمد عبد المعطى حجازى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥





معاتبـــــات

يحيى حقى

مرثيـــة للتنـــوير

فؤاد زكريا

محمد كامل حسين ومنظومته الفكرية

محمود أمين العالم

العقـــــاب ـ قصة لم تنشر

عبد الحكيم قاسم

الحداثة : الأمس واليوم وغدا

ت : جابر عصفور

حقيقـــة ـ قصيـــدة

سعدى يوسف

العـــدد الرابـــع

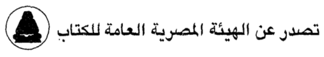
إبريــــل ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠فلس ــ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ــ البحرين ٧٥٠ فلسا ــ سوريا ١٤ ليرة ــ لبنان ١٠٠٠ ليرة ــ الأردن ٧٥٠ من الدنيار ــ السعودية ١٤ ريالا ــ السودان ٢٣٥ قرشا ــ تونس ١٥٠٠ مليم ــ الجزائر ١٤ دينارا ــ المغرب ٢٥ درهما ــ اليمن ١٥ ريالا ــ ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم ــ سلطنة عمان ٧٥٠ بيزة ــ غزة ٧٥ سنتا ــ لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للافراد ٧ ر ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

٥٠ قرشــا

●● المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلــه لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .

٤٠

● السنة التاسعة

● ابريل ١٩٩١

● رمضان ١٤١١

هذا العدد

• المقالات والدراسات

• المتابعات :

• الرسائل :

الصفوة .. والحرافيش !

● ● لن أدعى اللا مبالاة ، أو أتكلف الوقار لأخفى غبطتى !

بل أقول برضى وعرفان ، لقد نفد العدد الماضى من « إبداع » .

نفد فى أيام ، واختفى كما تختفى قطرات الماء فى حقل عطشان .

منذ صدر ونحن — محرريه — ندور فى أحياء القاهرة وشوارعها ونواديها نختبر إقبال الناس عليه . علمنا أن النسخ المطروحة منه لدى الباعة المنتشرين حول جامعة القاهرة ، وفى حى الدقى نفدت منذ اليوم الثانى . وصلتنا أنباء مماثلة من باب الحديد ، وشبرا ، ومصر الجديدة ، والأزهر ، والمنيرة ، وجاردن سيتى ..

كنت أتلقى هذه المعلومات ، وأعود فأتصل بشركة توزيع « الأهرام » أطلب خريطة التوزيع ، وأشير للأماكن التى لم يصلها العدد بعد .

وكما فعلنا فى العاصمة فعلنا خارج العاصمة .. فى الإسكندرية ، وطنطا ، وتلا ، والمحلة الكبرى ، وشبين الكوم ، ودمياط ، والأقصر ، وأسوان ... وبلغتنا ذات الأنباء .

ولم يكن فى الأمر مفاجأة . كنت على يقين من هذه النتيجة ، فالأرض عطشى ، وهذا نبع تفجر !

وكيف يكون استقبال الناس لعدد من المجلة احتشد له عشرات من خيرة الكتاب والشعراء والفنانين المصريين والعرب ، والأجانب أيضا ؟ لابد انه سينفد ، مع أن الكمية التى طلبت أن تطبع منه تزيد عن ضعف الكمية التى كانت تطبع من قبل .

ولم يخيب الله فألنا ، فالناس يتخاطفون النسخ ، والهاتف يحمل لنا أصوات القراء المتحمسين ، والصحف تبدى فيه رأيها ، وتنشر الأخبار والتعليقات ، فى مصر وخارج مصر .

نعم ، لن تمنعنى مسئوليتى عن تحرير المجلة ، من القول إن العدد الأخير منها أحيا الثقة فى ظهور منبر مصرى رفيع وحى ، رصين وفتى ، يعلم ويمتع ، ويرضى القارىء كما يرضى المبدع ، ويستعيد لحركة الثقافة العربية إيقاعها الجامع ، ويطلقها من عزلتها ، ويرفع عنها غيبوبتها ، ويوقفها موقف السؤال عن نفسها ، والحوار مع غيرها بعيدا عن جنون العظمة وادعاء الغنى ، ومهانة التبعية والاستجداء .

لقد وضعنا أقدامنا على بداية الطريق ، وسوف نواصل التقدم والصعود ، على علم بأن الذى لا يتقدم يتقهقر ، والذى لا يصعد ينحدر .

ولقد اجتمعت لكم فى العدد الماضى نخبة من أكبر الأسماء ، فيها من لم يجمعه مع جاره منبر من قبل ، ومن ينشر فى مصر لأول مرة كأدونيس ، ومن يعود للنشر فيها بعد غياب كالبياتى ، ومن كتب استثناء لأن جهده موقوف على الكتب كثروت عكاشة ، وفيها مواهب ناشئة وجدت لها مكانا بين الكبار .

فى هذا العدد تلتقون ، إضافة إلى من لقيتموهم فى العدد الماضى ، بأستاذنا الجليل يحيى حقى ، ومفكرنا المستنير فؤاد زكريا ، وشاعرنا العراقى المبدع سعدى يوسف ، وناقدنا المقيم حاليا فى اليابان عبد المنعم تليمة ، مع آخرين تعرفونهم ، وآخرين ستتعرفون عليهم .

أما فى باب الرسائل الذى لقى منكم ترحيبا

كبيراً ، فقد أضفنا إليه فى هذا العدد رسالة من طوكيو ، وأخرى من نيودلهى ، فالثقافة ليست فى الغرب وحده ، وسوف نضيف فى الأعداد القادمة رسائل ننتظرها من بيروت ، وصنعاء ، وتونس ، والرباط ، وموسكو ، وأثينا ، وروما ، والمكسيك .

ولقد نظر بعض المعلقين فى العدد الماضى فقرأ الافتتاحية التى أقول فيها إن هذه المجلة ستكون للمبدعين وحدهم ، ورأوا فى كثرة الأسماء الكبيرة تصديقا لما وعدت به فقالوا :

ـ هذه إذن مجلة للصفوة لا للحرافيش !

وأقول : نعم ، هى كذلك ، إذا كان الحديث عمن يحررونها ، فالمبدعون فى كل أمة وجيل ، أفراد ، لكن هؤلاء الأفراد المبدعين هم الصفوة التى تجسد عبقرية الأمة وتكشف عن مواهبها ، يقال إن اليونان هم الذين خلقوا الفلسفة ، لكن الفلاسفة اليونانيين معدودون ، ويقال إن العرب أمة من الشعراء ، لكن الشعراء العرب فى كل جيل يعدون على الأصابع .

ـ فماذا يبقى إذن للحرافيش ، أى لأوساط الناس وعامتهم فى هذه المجلة ؟

أقول : يبقى لهم أن يقرأوها ، فالقراءة نصف الإبداع ، لأنها إخراج للعمل الفنى من الإمكان إلى التحقق ، ومن السكون إلى الفعل ، ومن الظلمة إلى النور ، النص الجيد بذرة مُغلقة ، والقارىء الجيد أرض خصبة ، والمجلة الحية فلاح يحرث الأرض ويبذر البذور .

والويل كل الويل لأمة لا تفرق بين الحبة والسوسة ، وبين الحصى والطمى ، وبين الملح الأجاج والعذب الزلال !

وأنتم ترون أن هذا الذى أتكلف فيه الشرح والتفسير هو المنطقى ، بل هو البديهى الذى يفهمه الناس ، وهو الذى تحقق بالفعل ، فقد صدر العدد الماضى بجهود قلة من الكتاب والشعراء والفنانين ، فقرأه الآلاف والآلاف . أما حين يقع الخلل ، ويقفز بعض القراء على مقاعد الكتاب ، فالنتيجة منطقية ، بل نحن نراها فى حياتنا الآن رأى العين ونلمسها

بأصابع اليدين : مجلات لا يكتبها كتاب ، ولا يقرأها قراء !

وهناك نقد آخر ، موجّه للعبارة التى أعلناً فيها أن : « المجلة لا تلتزم بنشر مالا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر » ، فقد فهم البعض من هذه العبارة ، أننا لن ننشر إلا للمشهورين .

والحقيقة أننا لم نقصد هذا المعنى أبداً ، وقد قلت فى الافتتاحية إننا : « سنحتفى بالراسخين المتمكنين ، وبالموهوبين الناشئين جنبا إلى جنب » ، والذى يراجع الأسماء التى نشرنا لها فى العدد الماضى ، وفى هذا العدد ، سيجد الدليل على صدق هذه الوعود .

لكننا نتلقى كلَّ شهر ، مئات من القصائد والقصص والمقالات ، ونقرأها بكل عناية ، وننشر منها

ما يستحق النشر ، لأننا معنيون حقاً باكتشاف المواهب الحقيقية ، التى تضيف للمجلة ، وتهيىء لها أسباب التجدد والغنى والاستمرار.

أما الذى لانراه جديراً بالنشر ، فكثير ، لايتسع الوقت لاستقبال أصحابه وإقناعهم بالأسباب التى منعتنا من نشره ، ولو فعلنا ذلك لضاع الوقت المخصص لإعداد المواد ، وتهيئة العدد للصدور . كما أن هذا الشرح عبث لايجدى ، لأن الذى لم يدرك قيمة عمله بنفسه ، لن يفهم الأسباب التى يقدمها له غيره ، ولن يقتنع بها ، وأولى به أن يقارن بين مايكتبه وما ننشره ، ليعرف الفرق ، ويسعى للوصول إلى المستوى المطلوب .

إن الجهد الذى نبذله فى الارتفاع بمستوى المجلة ، هو ذاته الجهد الذى نبذله للارتفاع بمستوى قرائها ، وتثقيف مواهب الموهوبين منهم ، وحثها على التفتح والظهور . ونحن لا نشك فى أن عشرات من قراء المجلة ، سينضمون يوماً ما لأسرة تحريرها ، وستلمع أسماؤهم على صفحاتها ، إلى جانب غيرهم من كبار المبدعين .

يحيى حقى

معاتبات (١)

والكلام فى مثل سنى لا يكون مرتبطا بإحكام ، بل هو أميل إلى الارتجال الذى يتهدده القفز والثرثرة . وفى الشيخوخة تتحول ثورة الشباب العنيفة ـ وكم خجلت منها لأنها بلغت حد الحماقة والبذاءة ـ إلى نوع من العتاب ملؤه الود ، وعندى الكثير :

عن التاريخ :

كنت فى الخارج فقرأت فى الصحف أن وزارة الخارجية التركية قد أفرجت أخيراً عن مستنداتها السرية إلى ما قبل خمسين سنة . فرحت فرحاً شديداً ؛ لأن تاريخنا مرتبط أشد الارتباط بهذه الوثائق ، وكنت أنتظر أن ينشر هذا الخبر فى الصحف بالبنط العريض ، ويلقى اهتماماً من جماهير المثقفين ، إن لم يكن كلهم فعلى الأقل أساتذة التاريخ عندنا ، وما أكثر أقسام التاريخ فى جامعاتنا .. سنعرف أشياء كثيرة جداً كانت مجهولة لدينا ، ومن ذلك محاولات محمد على أن يخلص له الحكم فى مصر ، ولعلنا نعرف أيضا اقتباسه الفنون الغربية على يد الفرنسيين ، وسنعرف أسرار تلك الفترة من أول اسماعيل إلى عباس الثانى آخر تلك السلالة .

ولكن لم يتحرك أحد لامن هؤلاء ولا من هؤلاء ، فأصبت بخيبة أمل كبيرة ، وشعرت أن حركتنا الثقافية فى خمود . وأنا دائما أقول لكثير من أصدقائى الشباب : كيف تكتب القصة وأنت تجهل تاريخ مصر ؟ ولا أحيلك على تاريخ الفراعنة أو البطالمة ، وإنما أريدك أن تبدأ من تاريخ الجبرتى ، وسوف

تعرف حينئذ ما هى مصر ، كيف تكتب عن فلاح وأنت لاتعرف مشكلة وضع يده على الأطيان التى يزرعها ، وكيف تحولت من حال إلى حال .

هذه مسائلَ جوهرية وأساسية .

والآن كيف ندرس التاريخ ؟ الاحظ أن المؤرخين يقرأون الكتب ، يقرأون مؤلفا عن مؤلف . هناك شىء اسمه التنقيب ، ولهذا يحسن فى كتابة التاريخ أن نترك النهر الكبير لنحاول البحث عن الروافد الصغيرة التى تغذى هذا النهر ، مثلا الرحالة الذين جاءوا إلى مصر سواء كانوا مشهورين أو غـير مشهورين ، عابرين أو موظفين رسميين مثل جميع المندوبين الساميين أبتداء من ملنر وكرومر ورونالد ستورز إلى برس لورين . إن تتبع مذكرات هؤلاء هو الذى يعطى كتابة التاريخ نكهة لذيـذة ويجذب القارىء .

لا أشعر أن لدينا هذا التنقيب ، وأذكر هنا أن الأب « جوميه » فى دير الدومنيكان بالقاهرة ، جاءنى يجرى مرتين ، المرة الأولى ليقول لى لقد عثرنا على مستند عن جمال الدين الأفغانى ، لأن هذا الرجل سيرته مشوبة بغموض . وأذكر كذلك أن مسيواندريه ريمون عميد المعهد الفـرنسى بدمشق والمتخصص فى تاريخ مصر الحديث ، لم يكن يذهب إلى المكتبة ، وإنما إلى المحاكم الشرعية لينقب عن عقود الزواج والوقف وغيرها حتى يعرف حالة المجتمع المصرى .. أريد أن أحس أن البحث عن تاريخنا الحديث لا يقتصر على الكتب أو النقل عن مؤلفين .

أليس صحيحاً أنه فى كل عام تحل فيها ذكرى رفاعة الطهطاوى نجد أن الكلام الذى يقال هو تكرار ممل لما سبق نشره فى الأعوام الماضية ، ليس فيه جديد ولا تنقيب ..هذا ما يسميه العامة عندنا « اللت والعجن » .

إننى لم أكن قادراً أن أكتب أدباً إلا بعد اتصالى بتارخ مصر الحديث ، لا ذهنيا ، بل وجدانياً . هذا هو ما يجب أن يتوفر لكل من يريد أن يكتب أدباً ؛ لابد أن يكون متصلاً اتصالا وثيقاً بتاريخ بلده ، وكما قلت يكفى أن نقرأ من الجبرتى إلى الآن .هذه تجربة شخصية أعترف بها ، فأنا لم أصدر فى كتاباتى عن قراءة أدب بل عن قراءة تاريخ .

عن النقد :

من باب التنقيب أيضا ـ وهذا هو القفز الذى حـدثتك عنـه ـ يخيل إلى ـ والله أعلم إن كنت صادقا ـ أن النقد عندنا يمكن أن نسميه « أكل يوم بيوم » أقصد أن الكتب تصدر فنلاحقها كتابات

نقدية ، وليس هناك تنقيب ، يجب الرجوع إلى الوراء قليلا ، كيف نكتفى بذكر بعض الأسماء ، ونترك آخرين أحق بالذكر ؟ ليست هناك محاولة لتدارك هذا ، إننى أتذكر الآن ـ وحديثى موجه إلى الشباب ـ أن هناك أربعة كتب ـ لا يذكرها أحد ـ تركت فى نفسى أثراً عظيماً ، وطالما كررت هذا ، كتاب تباريح الشباب لإسماعيل مظهر ، وهو سيرة ذاتية ممتعة ، وقصة الجدة الصغيرة لحسن محمود ، وهى نموذج جميل للقصص التى كانت تكتب فى عهده ، وكتاب حسن العشماوى الذى يقص فيه رحلته من القاهرة إلى الصعيد ليختبىء من السلطة . هذه هى المرة الثانية التى هرول إلى فيها الأب جوميه ليقول لى إن كتاب العشماوى تحفة أدبية رائعة . والكتاب الرابع كتبه شاب اسمه وسيم خالد ، كان من الجماعة التى قتلت أمين عثمان ، وهو مكتوب بأسلوب ركيك ، ولكنى لم أشعر بمأساة مثل هذه ؛ شاب سوىٌّ تضع فى يده مسدساً وتطلب منه أن يقتل !

ألحُّ على الشبان أن يقرءوا هذه الكتب وغيرها .. هناك الكثير من الأعمال المنسية التى يجب أن يعاد ذكرها ، وإلا كان النقد عندنا كما قلت لك أكل يوم بيوم .

وفى وقت من الأوقات كنت ابتسم ، لأن أغلب الكتابات النقدية أصبحت « كلشيه » مطبعة ، وأجزم أن بعض المطابع كتبت « طه حسين العقاد توفيق الحكيم » فى كلشيه واحد ؛ لأن كل مقالة نقدية لابد أن تأتى فيها هذه الأسماء متتابعة . وظللنا على هذا الوضع فترة طويلة ، وهذا ليس معقولاً .

وقد تهمس لى : إنك تقول هذا الكلام لأن هؤلاء النقاد لم يذكروا اسمك فى هذا الكلشيه . لا أدرى هل أقول سامحك الله . أو أقول معك حق ؟ .

هناك قفزات أخرى سأحدثك عنها فى العدد القادم .

فـــؤاد زكـــريا

مــرثـــية للتنـــوير

■ فى الوقت الذى انكشفت فيه الاعيب الطاغية ، بعد ان دمر بلاده وخرّب وطنا آخر كان ملاذه وسنده طوال حكمه ، فى هذا الوقت على وجه التحديد قامت مظاهرات الطلاب فى الجامعات المصرية . كان المخدوعون الآخرون قد سكتوا بعد ان اذهلتهم المفاجاة : فقد صوّرت لهم دعاية الطاغية انه منتصر حتما ، وانه سيروى الصحارى الواسعة بدماء أعدائه . وتفننت الأجهزة الإجرامية فى ابتداع التشبيهات والمجازات الدموية التى تكشف عن نفسية مبتكريها أكثر مما تخيف سامعيها . وحين جاءت ساعة المواجهة التى كان الطاغية يستعجلها حتى يسحق اعداءه ، انهار صرح الاكاذيب فى ساعات معدودات ، وتشتتت القوة الباغية التى لم تخدم يوما قضية شريفة . وبدأت الحلقات تتراكم فى سلسلة التنازلات : انسحاب ؟ امهلونى ثلاثة أسابيع ... ساقلل المدة إن شئتم ... سانسحب فى يومين . الكويت ؟ من قال إنها المحافظة رقم ١٩ ، أو « الكاظمية » ؟ من قال أن لنا فيها حقوقا تاريخية ؟ ساتركها لأهلها ، وأعترف باستقلالها ، وأسحب ادعاءاتى بشأنها . فلسطين ؟ لم أعد أريد « ربطا » بينها وبين قضيتى فى الخليج ، وهأنذا أمحو اسمها محوا تاما من مبادرتى ، وأعلن بملء الفم أننى لم استخدم هذا الاسم الشريف من قبل إلا لكى أزيد عدد الهاتفين لى فى شوارع العواصم العربية ، أما الآن ، فعلى الفلسطينيين أن يتولوا قضيتهم بأنفسهم !

كان التنازل قاسيا على المخدوعين ، على مئات الألوف من المواطنين العرب السذج الذين تعلقوا بأمل كـاذب ، فتصوروا أن الطاغية سيوحد العرب ، ويواجه أعداءهم بالسيف ، ويستعيد لهم حقوقهم المسلوبة ، ثم تبين لهم أن البطل دجال تاريخى عظيم ، يلحق وعوده عند أول بادرة خطرة ، ويتخلى عن أشرف القضايا لكى ينجو بجلـده ـ وكم كلفنا هذا « الجلد » المدنس من تضحيات !

صمت المخدوعون فى عمان والرباط وتونس والخرطوم وصنعاء ، وبدأت الخديعة تتكشف لهم ، وأضيفت صدمة أخـرى إلى تلك السلسلـة الطويلـة من الصدمـات التى يعانيها العقل العربى حين ينحرف باندفاع غير محسوب وراء الطغاة متوهمـا أن خلاصـه فى أيديهم ، فـإذا بهم يتخلون عنه ، ويمرغون كرامته فى الوحل ، ويكشفـون ـ بعد فوات الأوان ـ عن سمات ما كان ينبغى أن تؤهلهم حتى لقيادة قطيع من الماعز .

وسط هذه الفضيحة الشاملة ، وبعد أن كشفها أشد الناس تحمسا للطاغية فى كافة أرجاء العالم العربى ، بدأت جماعات غير قليلة فى الجامعات المصرية تتحـرك تأييـدا للوهم الذى انقشع ، وللصنم الذى حطم نفسه بيديـه . ووجـدت نفسى أفكر مليـا فى هذا الـذى يحدث : فهؤلاء الشبان المثاليـون ، الذين سيظهـر منهم قادة بلـدهم فى المستقبـل ، يتـركـون أنفسهم فـريسـة لأبشـع ألـوان التضليل ، دون أن يفكر أحد منهم فى حقيقة ما يفعل .

كان ما آلمنى حقا هو أن أعدادا غير قليلة من شبابنا ، ومجموعات لا يستهان بها من تلك القيادات التى يتأثر بها هؤلاء الشبان ، قد ألغت عقولها أو استخدمتها بطـريقة آلية عقيمة : فحيثما يكون الأمريكان ، ينبغى أن نكـون نحن فى الطرف المضاد ... هذه خلاصة الكارثـة العقلية التى وقع فيها الناشئون والمخضرمون معـا . ولما كـانت النزاعات والخلافات والصراعات تنبع كلها من العقـل ، فقد أحسست بالفزع والجزع على مستقبل هذه الأجيال إذا كانت فيها فئات غير قليلة تستخدم عقلها ، أو تعطل استخدامه ، على هذا النحو الفج .

العالم كله أدرك أن الواقع أعقد من أن يُختزل إلى تلك الثنائيات العتيقة ، ونحن لم ندرك بعد .

العالم كله ، منذ الربع الأول من هذا القرن ، يعلم أن الفاشية أبشع النظم البشرية قاطبة ، وأن أى عداء آخر ينبغى أن يحتل مكانه بعد عدائنا للفاشية وليس قبلـه ، بينما البعض من أجيالنا الجديـدة التى تتأثـر بأجيـال مخضرمة متحجرة ، تكاد تنسى فاشية نظام صدام نسيانا تاما ، وتقبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أن تقف معه فى خندق واحد .

العالم كله يعلم أن أسلوب التدخل العسكرى المباشر للدول الكبرى قد عفا عليه الزمن ، وأن هـذه الدول قـد ابتـدعت أساليب أخـرى أشد خفـاء وأقل كلفـة لفرض نفوذها عـلى ما تشـاء من المناطق ... ويعلم أن أسلـوب التدخل العسكرى المباشر الذى لم يطبق فى بلادنا حتى فى الـوقت الذى كـانت فيه حـدة الصراع بـين المعسكرين الأيديولوجيين على أشدها ، لم يعد له الآن أى معنى بعد أن ساد العلاقـات الدوليـة تفاهم يـذيب أخطار جميـع الخلافات ... أما نحن ، فمازلنا نفكر بالعقلية التـآمريـة الاستعمارية الامبريالية الكومبرادورية ... إلى آخر هذا

المصطلح العقيم الذى تخلى عنه مبتدعوه منذ وقت ليس بالقصير .

العالم كله يدرك أن إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة ، وأن ذوبان ثلوج هذه الحرب الباردة لابد أن ينعكس سلبا على هذا الكيان ، ولا بد أن يقضى على الكثير من الأسباب التى جعلت من إسرائيل طفل الغرب المدلل ... أما نحن فنتصور أن خلاصنا من إسرائيل لن يتم إلا بالخطب البلاغية التى تهدد بحرق نصفها ، أو بالمفرقعات الاستعراضية التى نزلت عليها بردا وسلاما ، لقاء ما نالته عليها من مكافآت سخية .

العالم كله يحسب ، ويدقق ، ويشد خيوط العقل حتى نهايتها ، ونحن نستسلم للانفعال المؤقت ، ولا نرى إلا النتائج القريبة المباشرة ، ونعجز عن رؤية أى شىء يبعد عن أطراف أنوفنا ، ونهلل « للنصر » الوقتى والوهمى ، عاجزين عن استشعار الهزائم التى تنتظرنا من جراء اندفاعنا وضيق أفقنا .

لقد نالتنا من أحداث أغسطس الماضى كوارث لاحد لها فى مواردنا وأموالنا وأرواح أبنائنا . ولكن الكوارث التى حلت بالعقول أفدح ، لأن الخسائر المادية سرعان ما تعوض ، أما القصور العقلى فيظل معنا أمدا طويلا ، وإذا كان نصف العالم العربى قد فقد القدرة على الرؤية السليمة ، وإذا كان أصحاب قضيتنا الكبرى قد وقفوا حتى اللحظة الأخيرة يهللون ويكبرون لمن الحق بقضيتهم أفدح الأضرار ، وإذا كان العذر الوحيد الذى يُقَدَّم إلينا عن هذه الرؤية القاصرة هو أنهم أناس يائسون محبطون ، فإن المرء لا يملك إلا أن يتشاءم ، ويشعر بأن العالم العربى عاجز عن أن يتعلم الدرس ، حتى لو كان هذا الدرس كارثة .

إن عقول الأجيال الجديدة التى وقفت تصفق للطاغية وترى فيه أملا للعروبة وبطلا للوحدة المنشودة ، لابد أن تفرز لنا فى المستقبل « صداميين » لا حصر لهم ، وذلك لسببين جوهريين : أولهما أنها أثبتت قصورها حين استسلمت لكل ما يحشو أدمغتها به جهاز دعايته الفج ، الذى ظل يكذب حتى النهاية ، ومازال يتحدث عن « النصر » إلى اليوم ، وثانيهما أنها لا تضع كرامة الإنسان وحرياته وحقوقه ضمن أولوياتها المفضلة ، بل تعطى مكان الصدارة للشعارات الفضفاضة الجوفاء ، وللقوالب المحفوظة المتخلفة عن إيديولوجيات غيَّرت الآن جلدها ، إن لم نقل إنها غيّرت قلبها ، ولو حدثتها عما لحق بالإنسان العراقى ، فى عهد الطاغية ، من تشويه نفسى وبدنى لا دواء له ، ولو حدثتها عما حل بشعب الكويت على يد الطاغية وزبانيته من كوارث جعلت العربى يحتضن الأمريكى لأنه خلّصه من أخيه العربى - لقالت لك كلاما كثيرا ، يبدأ عادةً بعبارة : « أيا كان رأينا فى احتلال الكويت فإن» أو « أيا كان رأينا فى صدام حسين فإن ... »

والمصيبة كلها تكمن فى « أيا كان » هذه . فإذا بلغ بنا الاستخفاف بأبشع الممارسات حدًّا يجعلنا نتعجل استبعادها والمرور عليها مر الكرام ، وإذا عجزنا عن إدراك أن القضية بأسرها إنما تكمن فى هذا الذى نخفف

من وقعه على نفوسنا حين نجعله مسبوقا بكل هذا القدر من عدم الاكتراث ، الذى تعبر عنه كلمة « أيا كان » ـ فقل على وعينا السلام !

هل كان الطاغية هو الذى دمر عقولنا إلى هذا الحد ، مثلما دمر أوطاننا وبيوتنا وخرّب مرافقنا ودفع بمئات الألوف من شبابنا إلى الهلاك بلا معنى ، وبلا قضية ، أم أن الدمار كان فى العقول من قبل ، وكل ما فعله الطاغية هو أنه كشف ، بأفعاله الجنونية ، عما كان مستورا ، وعما كنا نحرص على إخفائه حتى لا نفتضح ؟

لا أدرى ، ولكن كل ما اعلمه هو أن « مائة عام من التنوير » لم تستطع بعد أن تغير الجوهر الحقيقى لعقول كثيرة ، وما زال الطريق أمامنا طويلا ، بل ربما كان علينا أن نبدأ الطريق مرة أخرى من خطواته الأولى ...

ثـــروت عكاشـــة

طــراز الـــروكوكـــو

■ الروكوكو اتجاه فنى شاع فى أوربا خلال الفترة من حوالى ١٧٣٠ إلى حـوالى ١٧٨٠،يتميز بـالزخـارف ذات الخطوط اللـولبيـة المنحنيـة والمحاكية لأشكال القواقـع أو الموجيـة بأشكـال الكهوف والمغـارات خـاصة فى إنجـاز الأثاث والـزخرفـة المنزليـة الداخليـة . وهـو فن أرستقراطى فيه إفراط فى الشغف بالأناقة اسلوبا وموضوعا . وبرحيل لويس الرابـع عشر أنتقل طـراز الباروك الأرستقـراطى إلى مرحلتـه الأخيرة وهى الروكوكو بعد أن لم تعد رعاية الفنون احتكاراً للبلاطات بل امتدت إلى مجتمع باريس الراقى الذى يضم الطبقة البورجوازية العليا وارستقراطية المدن ، والذى غدا هو المتبنى رعاية الفنون

ويبدو أن كلمة روكوكو rococo وبها جناس مـع كلمة بـاروكو barocco قـد اشتقت من كلمة rocaille بمعنى الصخور وكلمة coquille بمعنى القوقعة أو الصدفة ، إذ كانت الصخور المحـاريَّة الشكـل والقواقـع والأصداف تُستخـدم على نطـاق واسع كصيـغ زخرفيـة فى الطـراز الباروكى الشائـع ، حتى ليمكن اعتبار طـراز الروكـوكو تعديلا أو تنويعا لطراز الباروك وليس طرازاً مضادا له . وبعبارة أخرى هو طراز بـاروكى انتقل إلى داخـل الدور والقصور ، يلائم البيوت الأنيقة التى أنشئت فى المدن أكثر مما يلائم أبهاء القصور وإن استخدم فى كليهما . وهكذا استحدث طراز الروكوكو لتُزخرف به الدور من الداخـل ولا سيما الردهات الصغيرة التى تعد لملتقى الأصدقـاء

يتبادلون فيها أطراف الحديث . وقد شمل طراز الركوكو كافة الفنـون الكبرى major arts كـالنحت والتصويـر والعمارة الى جانب الفنون الزخرفية . decorative التى غشّت كلّ ما فى الداخل ، من المنتجات الرشيقـة لقوائم المناضد إلى اللفائف الزخرفية والحليات الحلزونية المذهبة التى تجمل السقوف والجدران . وعلى حـين كان طـراز الباروك مهيباً غامراً ساحقاً كان طراز الروكوكـو جذابـاً رقيقـاً مـرهفـاً . وهكـذا حلت الـرقـة محـل الشمـوخ والضخامة ، وحلت الأناقة محل الجلال والفخامة ، وحلّ لطف درجـات الألوان الطبـاشيريـة محـل تيـه الـذهب والأرجوان .

وقد ألف رامو Rameau وجلوك Gluck وموتسـارت Mozart الأوبرات خلال القرن الثامن عشر لعرضها فى دور الأوبرا العامة حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين ، كما انتقلت الفنـون من قاعـات القصور الـرخاميـة إلى الصالـونات الأنيقـة حيث عدت الـرقـة والجاذبية والرشاقة قيماً جمالية تبُزُّ العظمة والإبهـار . كذلك أطلق هذا المصطلح فى الفترة بين ١٧٢٠ و ١٧٧٠ على الشعر الألمانى الذى واكب طراز الروكوكو من حيث الزخارف اللفظية المسرفة والإغراق فى التصنّع .

ومن بين أشهر المبانى ذات طراز الروكوكو واجهة قصر البلفـدير Belvedere الصيفى المطلـة على الحـديقة فى فيينـا ، وهو القصر الـذى شيده المهنـدس لوكـاس فون هيلـدبرانـدت Hildebrandt ، حيث نلحظ على الفـور الذوق الزخرفى ينطلق منبثقا من الأبواب ليتشكل بسخاء شديد على السطح الخارجى للواجهة ، كما نجد التفاصيل التى اختص بها المهندسون الفرنسيون داخل المبانى قد انتقلت عـلى يد هـذا المهندس إلى المـواجهة المطلـة على الحديقة ، ضارباً عرض الحائط بالرصـانة المـأثورة عن بالاديو ، فعلى كلا جانبى نوافذ الطابق الثانى نشهد بعض الأعمدة الملتصقة المركبة المغرقة فى الزخارف ، كما نرى فوق البوابة بعض تماثيل الكاريـاتيد الغـريبة متجمعـة وكأنها تجسد تشكيلات الباليه . وباستثناء هذه العناصر اختفت الطرز المعمارية المأثورة تمامـا ، فتلاشى اتسـاق زوايا واجهة المعبد المثلثة وتبددت أطر النوافذ الأكاديمية الطراز ليحل محلهـا نموذج متـدفق فوار من المنحنيـات المتعرجة والإيقاعات المكسورة عن عمد . وهكذا يشدنـا النزوع نحو تشكيل المستوى المسطح بالمنحوتات لإتاحة الفرصة لتلاعب النور والظل تلاعبـا يتغير بتغـير أوقات النهار بحيث تبدو الواجهة فى حركة مستمـرة ، فعندمـا تنتقل العين أفقيـا من جانب إلى آخـر تتعاقب الأشكـال المقعرة والمحدبة فى إيقاع مرهف آسر .

ولقد خلّفت حركة تزاوج الفنون التى نشأت لمناهضة حـركة الإصـلاح الدينى انطبـاعاً وجـدانياً دينيـاً لدى النظارة ، يتجلى خير ما يتجلى فى كنيسة دير مِلْك Melk فى جنوب النمسا . فنرى داخل الكنيسـة الرهيف الألـوان والذى صممه مهندس مناظر مسرحية من فيينا،أعمـدة رخـامية حمـراء تتحوّى لأعـلى ، بينما تتضـافر سـائر التفاصيل الزخرفية لتأكيد هذا الإحساس بالحركة حتى تبلـغ الذروة عنـد « عليّة » قـاعة المنشـدين ثم السقف (لـوحه ١) ، حيث تمتـزج الحان الأورغن مـع ترتيـل



تفاصيل الزخارف المحيطة
بأورغن كنيسة ملك بألمانيا

المنشدين المتوارين محلّقة لأعلى بين منحوتات الملائكة وولدان الحب المشكلة من الخشب والجاثمة بلا استقرار فوق سحب محفورة حتى تصل إلى نقطة تضل معها العين فى المنظور الجوى للسقف .

ويمكن القول إن طراز « الروكوكو » كان آخر طراز أوربى التزم بالأسس الجمالية المتعارف عليها كُتب له الشمول والانتشار فى العالم المتحضر ، ومردّ ذلك إلى أن زمام الأمر كان فى يد آخر طبقة أرستقراطية لها صفة اجتماعية دولية تملك بها أن تكون راعية للفنون . وإذا نحن بعد قيام الثورة الفرنسية،وحروب نابليون نرى القوميات الإقليمية قد غدت لها شوكة قوية ظهر أثرها فى الفنون التى أصبحت هى الأخرى تحمل دلالة قومية تربو على دلالتها العالمية ، أعنى أن موضوعات الفن أصبحت قومية محلية أكثر منها عالمية . وبالمثل فإن وله عصر النهضة بالجمال انتهى به المطاف إلى طراز الروكوكو الذى بلغ الغاية رقة ولطفا وعذوبة .

ولقد كان للفكاهة الذكية وروح الدعابة أثرهما فى فن القرن الثامن عشر الذى لم يُلق بالا لاعتراض الكنيسة أو الدولة . وطراز الروكوكو وإن لم يكن طرازاً بمعنى الكلمة ـ كما ذهب البعض ـ فهو لا شك نقيض لطرز سابقة . فإن نظرة هذا الفن إلى الوراء نحو طرز أخرى سبق بها القرن السابع عشر وحمل لواءها رجال مثل البابا أوربان الثامن ومثل الملك الشمس لويس الرابع عشر،كانت نظرة إلى كل ما يبدو على فخامة وجلال وروعة ، بينما هو فى حقيقته أجوف لا غناء فيه . ويؤيد هذا الرأى ما جاء على لسان ماثيو بريور Prior بعد أن طاف بقصر فرساى

فأحس بأن الملك قد غلبه حمقه الذى تجلى فى لمساته الجوفاء حين شيد هذا المقر : « فإذا كل سقف لا يكاد يخلو من صورة له ، الأمر الباعث على السخرية ، حتى إنه لو عنّ له أن يبصق فلوى عنقه يمنة أو يسرة ليبصق ، لم يجد إلا صورته أو صورة الشمس التى تليه منزلة » .

وما لبثت فرنسا مع بداية القرن الثامن عشر أن تخفّفت وهوّنت شيئا من روعة الفن الباروكى إسرافا وشططا ، بعد أن أوشك هذا الإسراف وذاك الشطط أن يهبطا بالدولة إلى مهاوى الإفلاس ، هذا الى ما لحق ذلك من إفساح الطريق أمام العقلانية . أما انجلترا فلم تطالعنا بتصوير قومى من طراز الباروك أو الروكوكو ، بل تلقت هذين الطرازين عن مصورين أوربيين من غير أرضها . ولم نجد إيطاليا وهى البيئة التى نشأ فيها طراز الباروك تُفسح صدرها خلال تلك الحقبة لترعى كبار مصوّريها الزخرفيين مثل الفنان تييبولو الذى لم يحظ بالرعاية الجدير بها فى موطنه فى حين حظى بها فى دول أوربية أخرى ، وهو ما لم تفعله المانيا وإسبانيا ، فلقد رعت كلتاهما فنانيهما برعاية سابغة .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذا القرن كان الميل فيه الى التخفف من إسباغ الروعة والجلال على التصوير الزخرفى والى الانشغال بموضوعات الحب ، مفضلا إياها على ما هو خاص بتمجيد الحكام ومن إليهم ، كذلك نرى الملوك هم الآخرون قد بدأوا يتحللون شيئا فشيئاً من استخدام الرموز التى تشير الى أمجادهم ومآثرهم ، فإذا نحن نرى فردريك الأكبر فى بروسيا وكاترين العظمى فى روسيا يسايران روح العصر بما رُزقا من فكر نيّر هداهما الى التخفف شيئا من روح الاستبداد .

وعلى الرغم من أن لويس الخامس عشر قد صُور وهو طفل فى وضعة تحكى ما كان لأسلافه من عنجهية وتعال يضفيهما عليهم زّيهم المميز . فإنه حين شبّ هداه فكره إلى مجاراة العصر فنزل شيئا عما كان لأسلافه من استبداد مطلق وغطرسة . وهكذا استطاعت النزعة العقلانية أن تنزع أشرعة الباروك من سواريها ، وأصبح من يساندون هذا الفن الباروكى بمعزل عن مجريات العصر . ومن هنا تعذر على الفن الباروكى بأبهته ومهابته أن يُدخل السعادة على قلوب الناس مهما كانت سطوة إبهاره ، بقدر ما كان يسعدهم فن الروكوكو بما يعرضه من موضوعات بسيطة تتفق ومشاعرهم وميولهم . لقد كان القرن الثامن عشر معنيا بالإنسان إنساناً ، غير ملتفت إلى أى جنس هو أو فى أية بيئة كان ، فكان الناس فى نظر هذا القرن سواسية لايفّرق بينهم جنس أو وطن ، ومن هنا كانت لفيلسوف هذا القرن منتسكيو كلمته المأثورة : « أنا إنسان قبل أن أكون فرنسيا je suis homme avant etre Francais » وفى هذه السنوات حظى الفن بحرية لا تعدلها حرية إذ خلص من أسر تسخيره لأهواء الحاكم المستبد تاركا لنفسه العنان يصوّر الأحداث التاريخية وفق خياله هو لا وفق مزاج الحكام ، مطّرحا تلك التصاوير التى كانت تعرض دروساً تعليمية فى الأخلاق . على أن هذه الحرية لم تمكث طويلا لا سيما فى فرنسا ، ونلمس هذا جليا فى لوحة الفنان الفرنسى شارل كوبل Charles Coypol التى عنوانها « ربة التصوير تطرد ثاليا ربة التاريخ » كان قد رسمها عام ١٧٣٢ فجاءت مفعمة بالحيوية ولا تحيز فيها ، شأنها شأن كتاباته قبل أن يتقلد منصب مدير الأكاديمية الملكية ويغدو المصور الأول للملك . فنرى ربه التاريخ جاهدة فى أن تجمع هى وصويحباتها المخطوطات المكدسة، على حين تطردها ربة التصوير من المرسم دون مراعاة للزمالة . ولم يكتف كوبل بذلك بل أقرّ بما للفن من رسالة اجتماعية،وأن من حق كل فرد أن يدلى فيه برأيه بعد أن كان مقصوراً على متذوقى الفنون وحدهم ، فالفنون



كوبيون : موكب عابدات باكخوس

الجميلة حق للناس جميعا من أصحاب الحس المرهف .
ومن هنا بات من المسلّم به رحيل أسلوب الباروك الفخيم الجليل إلى غير رجعة ، فالفن يجب أن يكون فى متناول جمهور الناس العريض لا أن يكون مقصوراً على فئة محدودة . ولقد شجع هذا التحرر الفنانين مثل بوشيه وغيره على ألا يلتزموا بحرفية الأساطير الكلاسيكية ، كما غدا تناول الموضوعات الإغريقية والرومانية هو الذريعة التى يتلمسها الفنانون لتصوير الشخوص عارية .

وفى البندقية حيث كانت ثمة تقاليد راسخة للتصوير الفطرى غير المكتسب بالدراسة،أمكن لتييبولو أن يقدم رؤاه الخاصة للعالم القديم بعد أن أضاف إليه الكثير من إملاء خياله ، وبعد أن تأثر بأعمال المصور فيرونيزى وبتصاوير مناظر فن الأوبرا .

وفى لوحة حفل الموسيقى ، نشهد أفرادا متجمعين فى شرفة لتلقى درس الموسيقى عصر أحد الأيام الخوالى ، ونرى آلة التشيللو وقد نحيت جانباً ، بينما لا تزال الكراسة الموسيقية مفرودة معدّة للعزف ، وعلى حين تستند السيدة التى فرغت من درسها بمرفقها على آلة الجيتار ، يضبط مدرس الموسيقى آلة الثيوربو قبل أن يبدأ العزف . وتسيطر على المجموعة كلها حالة ترقب رهيفة شفافة ، وقد



بوشيه : ليدا وطائر البجع (جوبيتر)

كان مدرس الموسيقى خلال القرن الثامن عشر شخصية مؤثرة فى حياة الناس وكلنا يذكر أن بازيل فى رواية حلاق أشبيلية لبومارشيه،كان خير عون للسيدات الشابات على توطيد علاقاتهن الغرامية ، ساعيا مشاعرهن على الدوام ، يواسيهن بالموسيقى الشجية،مثل نواح البلابل،عندما تمضى الأمور على غير ما يشتهين .

كانت المناظر الضبابية الباعثة على التراخى ذات أهمية كبرى فى التعبير عن مزاج فاتو المحير الغامض . وكما يدور فى الروايات التى تصف حياة الريف والرعاة وقتذاك، حيث تجول السيدات الأنيقات فى رفقة عشاقهن الذين لا يقلّون عنهن أناقة،فى أوقات فراغهن خلال حدائق مورقة مزهرة فى محاكاة خيالية لحياة رعاة أركاديا فى اليونان القديمة ، كان فاتو يتناول مثل هذه المشاهد بحساسية شديدة وألوان كألوان الجواهر ألقاً ورهافة ، فروقها الدقيقة،التى لا تكاد تُدرك،مهّدت الطريق لتطور أسلوب الروكوكو .

أما بوشيه Bouchet المصور الأثير عند مدام ده بومبادور فكان أوفر مرحا من فاتو ، ويتجلى فى (لوحة ٢) المثل الأعلى لاصطناع الإغراء الأنثوى ، ولم يعد الحب هو العاطفة العنيفة المأثورة عن روبنز ، بل بات الحب هو الغزل الرفيع ، وحلّت أشكال الصبايا النحيلات محل إناث روبنز ذوات البضاضة .

وخلّف بوشيه تلميذه فراجونار Fragonard عميداً لطراز الروكوكو الفرنسى ، وتكشف لوحة الأرجوحة التى رسمها لأحد المعجبين بفنه من الطبقة الأرستقراطية،عن الاهتمام المتزايد لهذه الطبقة اللاهثة دوما وراء المتعة . وكان لإحساس المصور الرهيف بالألوان وقدرته المذهلة على الرسم والتصوير،الفضل الأكبر فى إنقاذ لوحته من خطر الإفراط فى التأنق الهابط إلى وهدة الابتذال .

وتكاد أعمال المثال كلوديون تحّرك فينا نفس الشعور ، بعد أن جعلت قدرته على التجسيم السريع للصلصال،من الطين المحروق،وسيطاً مناسباً لتسجيل اللحظات العابرة للرقصات الباكخوسية ، وجاءت أشكاله أشد صراحة فى الإثارة الجنسية عن أشكال اللوحات المصورة فى عصره (لوحة ٣) .

هِـئتُ لـِـكِ

أتدفّأُ فى ذاتى

أسمع قعقعةً ، وأزيز رياح محمومةْ

أدرك أن عظامى عرِيتْ منّى

جلدى يسّاقط مسموما

لحمى يتناثر من حولى

يتخطّفه طيرٌ جارح

وعيون تُنشب فىَّ مخالبها

والغةٌ تنهشُ أحشائى

الليلُ المنهمرُ السّاقط

عيْنا بومة ..

وأنا مقرور

أنتظر براقاً لا يأتى
وتأوُّبَ ضلّيلٍ نازح
وصهيلَ حصانٍ يركض فى أوردتى
يلسعنى الوقتُ ،
ويخذلنى قلب مذعور
فى موقف بثّى وشكاتى
أسندُ جبهتىَ المهمومة
أتوارى خشية مرآتى
تتآكل ذاتى فى ذاتى

أحكمتُ نوافذ كانت مُشرعةً فى وجه الريح
غلقتُ الأبوابَ ،
وأرخْيتُ ستائرَ ،
مسّحت الجدرانَ
وأشعلتُ النيران
وقذفت بنفسى فى اللهب الجامح
وهتفتُ لنفسى : هئتُ لكِ
الآنَ أمنتُ .. ،
الآنَ تدفأْتْ
فليعصف موج البحر المتلاطم

ولتطلق كلُّ الأحزان قذائفها الثلجية
ولتعْوِ الريحُ ،
وتنهزمِ الأشجارُ ،
ويجمدْ فى النهرِ التيّارُ
وتنهدمِ الدنيا ..
ما عاد يهمّ !
ما دمتُ حبيس القلعةِ ، والأسوار
أتدفّأُ فى ذاتى !

عبثاً تنشُدُ ما ليس يُنال
والزمن المعطوبُ .. سؤال
يبحث عن معنى ..
نتقاذفُه ..
يتقاذفُنا ..
نحملهُ أو يحملنا ..
طللا مسكوباً فوق رمال

وحرابُ الرعب تُطاردنا
تثقبُ ذاكرةً ،
تاريخا ، سأماً قلقاً ،
تُمعن فينا فتْكًا ومُصاولةً ولجاج جِدال .

نتحسَّسُ فى الجنبيْن نصالاً فوق نصال
نتساءلُ ..
هل هو هذا الزمن المزعومُ لنا ؟
نلعنه ؟ أم نبكيه ؟
العمر يصبُّ بنا فى التيه
يجرفُنا مدُّ التيارِ
وتحرقُنا لغةُ الأشعارِ
ونحن نحاولُ مُلْكا
نسّاقطُ هلكى
تنمو فينا شجرات الحنظلِ والصَّبار
تُثمر سفّاحين ، ومأجورين ، ومنْخوبين من الإعياء
ورجالاً أشباهَ رجال
يشطرُنا همٌّ كونىّ ، و غدٌ مُحتال
يدفعنا وجهٌ مشبوهٌ
ـ لصٌّ أو صعلوك أو داعية أو زنديق ـ
يُدخلنا مسرح مأساةٍ إغريقية

نتلبس في الحالِ شخوصاً ، ومشاهدَ رعبٍ مُختلّة
وفضاءٍ تسكنه الغربان
يصرع قرنٌ قرنا
يطحنُ حزنٌ حزنا
يفتك كلُّ أخٍ بأخيه ، ويعلن أن الحق غريب ، لا يعرفُ أهله
لا ندرى مَنْ فى فَلَكِ الشيطانِ ومَنْ فى حزب الرحمن .
وأىّ الناس يُحكّمُ عقْله
فالساحة هدْىٌ ومضلَّة !
والموت مسافةُ بوْحٍ ومساحةُ جرحٍ وفُجاءةُ رحلة
جُزرٌ تتباعدُ فى ثَبج الطوفانِ وتغرقُ فى موجِ الأحزانِ
وترفعُ شاهد مقْتٍ ومذلّة !
يامنْ يُغريه الوقت وتدفعهُ الساعة ،
يتلصّصُ حوله
كىْ ينأى عن زمنٍ هالك
أو طعنة لص فاتك
ولّى زمن النَّفطِ وجاء زمانُ القحْطِ ،
وصار القرصانُ مظلّة
عبثاً .. تتدفّأُ فى ذاتك
أو تنجو يوماً بحياتك !

تأليف : مارشال بيرمان　　　　ترجمة : جابر عصفور

الحداثـــة - أمس واليوم وغدا

النص التالى مقدمة كتاب مارشال بيرمان Marshall Berman « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء ــ تجربة الحداثة » . وهو يكاد يكون اهم الكتب التى صدرت عن الحداثة ، بالانجليزية ، منذ ظهوره فى مفتتح الثمانينيات (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ تحديدا) . وعنوان الكتاب ماخوذ من عبارة شهيرة لكارل ماركس ، وينطوى على تعريف ضمنى لتجربة الحداثة ، بوصفها تجربة خلخلة لكل ما هو ثابت . واهم ما يميز هذا النص انه يؤكد - اولا - ان الحداثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع ، ويحرص ــ ثانيا ــ على تاكيد الطابع الراديكالى والحيوية الجدلية للحداثة ، بالمعنى الذى يجعل من ماركس احد اهم روادها ومؤسسيها . ويلح ــ ثالثا - على إبراز الدلالة الموجبة لحداثة القرن التاسع عشر بوصفها المنبع الأول الذى يجب ان تتولد عنه المعانى الإيجابية المضمنة فى كل حداثة ، وتصحح مسارها . ويبرز ــ رابعا موقفا سلبيا من ما آلت إليه نزعات الحداثة فى القرن العشرين ، خصوصا ما وصلت إليه من إيديولوجيا عاجزة ، تبطن اشكال « ما بعد الحداثة » وصياغاتها ، فى السبعينيات ، ومنها صياغة إيهاب حسن الناقد المصرى الأمريكى الذى يعد من اهم منظرى « ما بعد الحداثة » الأمريكية . وإذا كان هذا النص يسترجع التقاليد الإيجابية لحداثة القرن التاسع عشر ، وقيمها الجدلية ، وعلاقتها بالواقع ، وحلمها بالمستقبل ، فى مواجهة ما بعد حداثة السبعينيات الأمريكية التى ما زالت اصداؤها تتردد عالية ، فإنه يفعل ذلك على امل إبقاء قوة الدفع الخلاقة فى الحداثة ، ومن منظور يسقط الماضى الموجب للحداثة على مستقبلها ، تجاوزا لحاضرها الامريكى الذى يرفضه صاحب النص الأمريكى (المترجم) .

هناك طراز من تجربة حيوية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم كله ، اليوم ، هى تجربة الذات والآخرين ، تجربة إمكانات الحياة ومخاطرها . سأسمى هذه التجربة « حداثة » Modernity ، فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد انفسنا فى مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم . وفى الوقت نفسه ، يهددنا بتدمير كل ما لدينا ، كل ما نعرفه ، كل ما نحن عليه . إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية والعرقية ، حدود الطبقة والقومية ، حدود الدين والإيديولوجيا . بهذا المعنى ، يمكن أن تأتى الحداثة لتجمع البشرية كلها فى وحدة . ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية ، هى وحدة اللاوحدة ، لأنها تضعنا فى معترك من التفكك الدائم والتجدد ، من الصراع والتضاد ، من الغموض والمعاناة ، فأن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من عالم « كل ما هو صلب [فيه] يذوب فى الهواء » ، كما قال ماركس .

والبشر الذين يجدون أنفسهم وسط هذا المعترك عرضة لأن يشعروا أنهم الأوائل ، وربما الوحيدون ، الذين يمضون خلال هذا المعترك . هذا الشعور يوكد أساطير متعددة للحنين إلى فردوس مفقود لما قبل الحداثة . والحق أن عددا هائلا متزايدا من البشر يعانى ذلك منذ ما يقرب من خمسة قرون . ورغم أنه من المحتمل أن يكون أغلب هؤلاء البشر قد عاينوا الحداثة ، بوصفها تهديدا جذريا لكل تاريخهم وتقاليدهم ، فإن الحداثة قد طوّرت تاريخا خصبا وتقاليد ثرية خاصة بها ، فى مجرى خمسة قرون . وأنا أريد أن أستكشف هذه التقاليد وأخطط لها ، وأن افهم الطرائق التى يمكن بها لهذه التقاليد أن تثرى حداثتنا وتقويها ، والطرائق التى يمكن بها أن تشوّه أو تفقر إحساسنا بالحداثة وما يمكن أن تكون عليه .

لقد تغذى معترك الحياة الحديثة من مصادر متعددة : الاكتشافات العظيمة فى العلوم الطبيعية التى غيّرت صورتنا عن العالم ومكاننا فيه ؛ تصنيع الانتاج الذى حوّل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا ، والذى خلق مناخات إنسانية جديدة ودمّر القديمة ، وتسارع بكل إيقاع الحياة ، وولّد أشكالا جديدة من القوة المشتركة وصراع الطبقات ؛ الانفجارات السكانية الهائلة التى فصلت ملايين الناس عن ما اعتاده أسلافهم ، ودفعتهم دفعا إلى أشكال جديدة من الحياة فى العالم كله ؛ النمو المدنى السريع والعنيف فى الأغلب ؛ أنظمة الاتصال الجماهيرى النشطة فى تطورها ، التى تشمل وتجمع مابين المجتمعات المتباعدة والبشر ؛ الدول القومية القوية المتزايدة التى تنبنى وتعمل بطريقة بيروقراطية ، وتسعى دائما إلى بسط نفوذها ؛ الحركات الاجتماعية الضخمة للبشر الذين يقومون بتحدى ما يحكمهم سياسيا واقتصاديا ، ويكدحون ليحصلوا على بعض ما يسيطرون به على حياتهم ؛ وأخيرا ، توجيه كل هؤلاء البشر والمؤسسات ، فى موازاة اتساع لا ينقطع لسوق عالمى رأسمالى يتقلب تقلبات حادة . والعمليات الاجتماعية التى تؤدى إلى هذا المعترك ، وتبقى عليه فى حالة من الصيرورة الدائمة ، فى القرن العشرين ، هى ما أصبح يطلق عليه اسم « التحديث » Modernizatiol . هذه العمليات التاريخية للعالم تدعم مجموعة متنوعة هائلة من الرؤى والأفكار التى تهدف إلى أن تجعل من الرجال والنساء موضوعات منفعلة بالتحديث وذوات فاعلة له على السواء ، وتمنحهم القوة على تغيير العالم الذى يغيّرهم ، ويشقوا طريقهم خلال هذا المعترك ويجعلوا منه معتركهم الخاص . وخلال القرن الماضى ، أضحت هذه الرؤى والقيم تجتمع على نحو مرن ، تحت اسم « نزعة الحداثة » Modernism وهذا الكتاب دراسة فى جدليات التحديث ونزعة الحداثة .

وعلى أمل أن أسيطر على تاريخ متسع كتاريخ الحداثة فإنى أقسمها إلى ثلاث مراحل . فى المرحلة الاولى ، التى تبدأ تقريبا من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ، كان الناس قد أخذوا يجربون الحياة الحديثة ، دون أن يعرفوا تماما كُنة هذا الذى يواجهونه ، فكانوا يتحسسون طريقهم ، فى استماتة وبلا معرفة واضحة ، بحثا عن لغة مناسبة ، غير شاعرين فى الأغلب بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة التى يمكن فى داخلها أن يتشاركوا فى الآمال والمحن . وتبدأ الحقبة الثانية بالموجة الثورية العظيمة لتسعينيات القرن الثامن عشر ، فقد انبثق جمهور حديث عظيم ، على نحو مفاجىء ودرامى ، مع الثورة الفرنسية وأصدائها . هذا الجمهور يشترك فى شعوره بأنه يعيش عصرا ثوريا ، عصرا يولّد انتفاضات متفجرة فى كل بعد من أبعاد الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية . وفى الوقت نفسه ، كان يمكن لهذا الجمهور الحديث فى القرن التاسع عشر أن يذكر ما الذى تشبهه الحياة ، ماديا وروحيا ، فى عوالم ليست حديثة على الإطلاق .

من هذا الازدواج الداخلى ، من هذا الإحساس بالحياة فى عالمين فى آن ، تبزغ أفكار التحديث ونزعة الحداثة وتنتشر . أما فى القرن العشرين ، المرحلة الثالثة والأخيرة ، فإن عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله بالفعل ، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداثة انتصارات مشهودة فى الفن والفكر . ومن ناحية أخرى ، يتسع الجمهور الحديث ، ويتبعثر فى أجزاء عديدة ، تتحدث لغات خاصة غير متكافئة ، فتفقد فكرة الحداثة التى يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة ، الكثير من حيويتها ، ورنينها ، وعمقها ، وتفقد قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى . ونتيجة ذلك كله ، نجد أنفسنا ، اليوم ، وسط العصر الحديث الذى أضاع صلته بجذور حداثته .

وإذا كان هناك صوت يمثل النموذج الأصلى للصوت الحديث ، فى الحقبة الباكرة من الحداثة ، قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية ، فإنه صوت جان جاك روسو ، فهو أول من استخدم كلمة « حداثى » Moderniste بالمعانى التى يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون . وهو مصدر بعض من أهم تقاليدنا الحيوية الحديثة ، ابتداءً من أحلام الحنين إلى الماضى إلى الاستبطان النفسى إلى ديمقراطية المشاركة . لقد كان روسو رجلاً قلقا إلى أبعد حد ، كما نعرف جميعا . وكثير من معاناته ينبع من مصادر مرتبطة بحياته المتوترة ، ولكن بعضا من هذه المعاناة ينبع من استجابته الحادة إلى الأوضاع الاجتماعية التى كانت قد أخذت فى تشكيل حياة الملايين من الناس . وقد أدهش روسو معاصريه عندما أعلن أن المجتمع الأوربى « على شفا هاوية » ، على حافة أكثر الثورات تمردا وتفجرا . ولقد عانى الحياة اليومية فى هذا المجتمع ــ خصوصا فى باريس ، عاصمته ــ بوصفها دوامة ، إعصارا اجتماعيا . وأنى يمكن لامرىء أن يتحرك ويعيش فى إعصار ؟

إن العاشق الشاب ، سان برو ، فى رواية روسو الرومانسية ، إلويز الجديدة ، يتحرك حركة استكشافية ، هى حركة النموذج الأصلى لملايين الشباب فى القرون اللاحقة . ويكتب إلى حبيبته ، جولى ، من أعماق الإعصار الاجتماعى ، محاولا أن ينقل إليها دهشته ورعبه ، فسان برو يعانى حياة المدينة الكبيرة بوصفها « تصادما دائما بين جماعات وعصابات ، تدفقا دائما متكررا من الأهواء والآراء المتصارعة ... حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار » و « كل شىء عبث ، ولكن لاشىء يثير الدهشة ، فالكل معتاد على كل شىء » « إنه عالم « ليس للطيب والخبيث والجميل والقبيح والحقيقة والفضيلة فيه سوى

وجود محلي محدود فحسب » . وتعرض وفرة من التجارب الجديدة نفسها ، ولكن على من يريد أن يتمتع بها « أن يكون أكثر مرونة من السبيادس ، مستعدا لأن يغير مبادئه حسب مقامات المستمعين ، ليكيف نفسه مع كل خطوة » . ويقول سان برو بعد أشهر قليلة فى هذا المناخ :

لقد بدأت أشعر بسكرة أن هذه الحياة الهائجة ، الصاخبة ، تغمسك فيها .

واخذ الدوار يصيبنى مع هذه الوفرة من الموضوعات التى تعبر امام عينى .
ولا شىء ينجذب إليه قلبى من بين كل الأشياء التى تدهشنى ، ومع ذلك فكل هذه الأشياء تقلق مشاعرى ، فانسى من اكون ومن انتمى إليه

وهو يعيد تأكيد التزامه بحبه الأول ؛ ومع ذلك فإنه — حتى وهو يقول ذلك — يظل خائفا : « لا أعرف فى يومى من أحبه فى غدى » . ويتطلع ، فى يأس ، إلى شىء صلب يتمسك به ، ولكن : « لا أرى سوى أشباح تصفع عينى ، وتختفى بمجرد أن أحاول الإمساك بها » هذا المناخ — من الهياج والقلق ، من الدوار والثمل الروحى ، من اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية ، ومن تضخم الذات وجنونها ، ومن الأشباح فى الشارع والروح — هو المناخ الذى تولدت فيه الحساسية الحديثة .

وإذا مضينا قدما لمائة عام أو يزيد ، وحاولنا تحديد الإيقاعات والأجراس المميزة لحداثة القرن التاسع عشر ، فإن أول شىء نلاحظه هو المشهد الطبيعى الجديد ، المتميز ، والنشط ، الذى تقع فيه التجربة الحديثة . إنه مشهد من المحركات البخارية والمصانع الآلية والسكك الحديدية والمناطق الصناعية الهائلة الجديدة ؛ ومن المدن المزدحمة التى تنمو بين عشية وضحاها ، بنتائج إنسانية مخيفة فى الغالب ؛ ومن الصحف اليومية والاتصالات البرقية والهاتفية ، وغيرها من وسائل الاتصال العام ، التى تصل بين مدى لايكف عن الاتساع ؛ ومن الدول القومية القوية المتزايدة وتجمعات رأس المال المتعددة الجنسيات ، ومن الحركات الاجتماعية الضخمة التى تكافح أنماط التحديث الهابطة من أعلى بأنماط تحديثها الخاص النابعة من داخلها ؛ ومن سوق عالمى لايكف عن الاتساع ليشمل الجميع ، قادرا على تحقيق نمو مذهل ، وعلى أن يروع بالخراب والدمار ، وقادرا على كل شىء ما عدا الثبات والاستقرار . ولقد هاجم الحداثيون العظام للقرن التاسع عشر هذا المناخ فى حماسة ، وجاهدوا لتمزيقة أو تفجيره من داخله ، ومع ذلك فإنهم جميعا كانو على معرفة كاملة به ، واعين بإمكاناته ، إيجابيين حتى فى رفضهم الجذرى ، مرحين وساخرين حتى فى أشد لحظاتهم جذرية وعمقا .

ويمكن أن نشعر بتعقد نزعة الحداثة وثرائها فى القرن التاسع عشر ، وبألوان الوحدة التى تتسرب فى تباين هذه النزعة ، إذا استمعنا فى إيجاز إلى اثنين من أهم الأصوات تميزا ، نيتشة الذى ينظر إليه عادة بوصفه المصدر الأولَ للعديد من نزعات الحداثة فى عصرنا ، وماركس الذى لا يرتبط عادة بأى نزعة من نزعات الحداثة .

وها هو ماركس ، يتحدث فى لغة إنجليزية تعوزها رشاقة العبارة لكن لاتعوزها القوة ، فى لندن عام ١٨٥٦ . ويبدأ حديثه بقوله : « إن ما يسمى بثورات ١٨٤٨ لم تكن سوى أحداث فقيرة ، مزق وشقوق صغيرة فى القشرة الجافة للمجتمع الأوربى ، غير أنها تنبىء بالهاوية ، تحت السطح الذى يبدو صلبا ، وتنم عن محيطات المادة السائلة ، التى لا تحتاج إلا إلى أن تتمدد لتفجر قارات

الصخرة الصلبة إلى شظايا » إن الطبقات الحاكمة فى الخمسينيات الرجعية من القرن التاسع عشر تخبر العالم ان كل شىء راسخ مرة ثانية ؛ ولكن من الواضح أن هذه الطبقات نفسها لا تؤمن بذلك ، ففى الحقيقة ، فيما يقول ماركس ، فإن « المناخ الذى نعيش فيه يثقل كاهل المرء بقوة ٢٠,٠٠٠ رطلا ، ولكن هل تشعر بذلك ؟ » وأحدّ أهداف ماركس إلحاحا هو أن يجعل الناس « تشعر بذلك » ، وهذا هو السبب فى تعبيره عن أفكاره بصور بالغة الحدة والإسراف ـــ الهاوية ، الزلازل ، الانفجارات البركانية ، قوة الجاذبية الماحقة ـــ صور ستظل أصداؤها تتردد فى الفن والفكر الحداثيين لقرننا ـ ويمضى ماركس قائلا : « هناك حقيقة عظيمة تميز قرننا التاسع عشر ، حقيقة لا يجرؤ حزب على إنكارها » هذه الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة ، كما جرّبها ماركس ، هى أن هذه الحياة متناقضة فى أساسها :

فمن ناحية ، بزغت قوى صناعية وعلمية فى الحياة لم تتوقعها حقبة من حقب التاريخ الإنسانى . ومن ناحية اخرى ، توجد اعراض للانهيار ، تجاوز الأشياء المرعبة التى حدثت فى نهاية الامبراطورية الرومانية . وفى ايامنا ، يبدو كل شىء حاملا نقيضه . فالميكنة المزودة بقوة رائعة لاختصار العمل الإنسانى وإغنائه ، نشاهد إفقارها وإنهاكها . والمصادر الفتية للثروة تتحول إلى مصادر للعوز ، بواسطة رقية غريبة ، وتبدو انتصارات الفن كما لو كانت مشتراة بضياع الشخصية . وبالمعدل نفسه الذى يسيطر به النوع الإنسانى على الطبيعة ، يبدو الإنسان عبدا لغيره من البشر ، او عبدا لعاره الخاص . وحتى الضوء الخالص للعلم يبدو غير قادر على ان يشع إلا فى الخلفية المظلمة من الجهالة . ويبدو كل اختراعنا وتقدمنا كما لو كان يؤدى إلى قصر الحياة العقلية على القوى المادية وتشويه الحياة الإنسانية بتحويلها إلى قوة مادية .

هذه الألوان من البؤس والأحاجى تصيب العديد من المحدثين باليأس . قد « يتخلص البعض من الفنون الحديثة ، لكى يتخلص من الصراعات الحديثة ، ويحاول الآخرون الموازنة بين التقدم فى الصناعة والتراجع فى السياسة صوب نزعة العبودية الجديدة أو الاستبدادية الجديدة » ، ولكن ماركس يدعو إلى إيمان حداثى فيما يشبه الصيغة : « من ناحيتنا ، فنحن لا نخطىء الروح الخبيث الذى يواصل إظهار كل هذه التناقضات ونعلم أن القوى الفتية الجديدة للمجتمع لكى تتقن عملها ... لاتحتاج سوى أن يسوسها رجال فتيون ـــ هم العمال الاختراع الخاص بزمننا الحديث ، مثلهم مثل الميكنة نفسها » هذه الطبقة من « الرجال الجدد » ، الرجال المحدثون تماماً ، قادرة على حل تناقضات الحداثة ، والتغلب على الضغوط الماحقة ، والزلازل ، والرقى الغريبة ، والمهاوى الاجتماعية والشخصية التى يضطر المحدثون ـــ رجالا ونساء ـــ على الحياة فى غمارها . وما إن ينتهى ماركس من قول ذلك حتى ينقلب ، فجأة ، فرحا ، يصل رؤيته للمستقبل بالماضى ـــ بالمأثورات الشعبية الانجليزية ، بشكسبير : « فى العلامات التى تربك الطبقة الوسطى ، والارستقراطية ، وأنبياء التراجع البائسين ، نميز صديقنا الشجاع روبين جودفيلو ، الخلد القديم الذى يمكنه أن يعمل تحت الأرض بسرعة ، هذا الرائد المهم ـــ الثورة »

إن البرجوازية لا يمكن ان توجد دون تثوير دائم لأدوات الإنتاج ، وعلاقات الإنتاج ، وكل علاقات المجتمع ... والتثوير الدائم للإنتاج ،

والإزعاج المتصل لكل العلاقات الاجتماعية ، وعدم اليقين الدائم والإثارة ، تميز الحقبة البرجوازية عن الحقب السابقة .

إن هذة الرؤية ، على الأرجح ، هى الرؤية المحددة للمناخ الحديث . هذا المناخ الذى أحدث وفرة مذهلة من حركات الحداثة ، من زمن ماركس إلى زماننا . هذه الرؤية تتكشف على النحو التالى :.

كل العلاقات الثابتة المتحجرة بذيولها من الأهـواء والآراء القديمـة الموقرة ، يتم اكتساحها . كل العلاقات الجديدة المتشكلة تغدو عتيقة من قبل ان تتحجر . كل ماهو صلب يذوب فى الهواء . كل ماهو مقدس يتم انتهاكه . ويدفع البشر فى النهاية إلى مواجهة ... الاوضاع الفعلية لحياتهم وعلاقاتهم بغيرهم من الناس .

هكذا ، تنقلب الحركة الجدلية للحداثة على محر كيها الأوائل ، من البرجوازية ، على نحو يثير السخرية . ولكن هذه الحركة قد لا تتوقف عند هذا الحد ، فالحركات الحديثة تقع كلها فى شرك هذا الجو ، فى النهاية ، بما فى ذلك ماركس نفسه . ولنفترض أن الأشكال البرجوازية تنحلّ ، وأن الحركة الشيوعية تصل إلى مركز القوة ، فما الذى يمنع هذا الشكل الاجتماعى الجديد من أن يلقى المصير نفسه للأشكال السابقة عليه ، ويذوب متساقطا فى الهواء الحديث ؟ لقد فهم ماركس هذا السؤل واقترح بعض الإجابات التى سوف أستكشفها لاحقا . ولكن إحدى الفضائل المميزة لنزعة الحداثة أنها تترك أصداء أسئلتها مترددة فى الهواء لفترات طويلة ، بعد أن يكون السائلون أنفسهم والإجابات ، قد غادروا المشهد .

وإذا تحركنا ربع قرن إلى الامام ، إلى نيتشة فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، وجدنا أهواء وولاءات وأمالا مختلفة جدا ، ومع ذلك نجد صوتا مشابها إلى حد مدهش وشعورا بالحياة الحديثة ، فقد كان نيتشة ــ مثل ماركس ــ يرى أن تيارات التاريخ الحديث جدلية وقائمة على التضاد ، على نحو انتهى بالمثل المسيحية لتكامل الروح وإرادة الحقيقة ، إلى تفجير المسيحية ذاتها . وكان من نتيجة ذلك الأحداث الصادمة التى أطلق عليها نيتشة « موت الإله » و « حلول العدمية » ووجد العقل الحديث نفسه وسط غياب عظيم وفراغ من القيم ، ولكن بوفرة لافتة من الامكانات فى الوقت نفسه . وهنا ، نجد ما وجدناه عند ماركس موجودا فى ماكتبه نيتشة عن « ماوراء الخير والشر » ١٨٨٢ ، نجد عالما كل شىء فيه يحمل نقيضه :

كل نقاط التحول فى التاريخ تظهر متراكبة ومتشابكة مع غيرها فى الغالب ، نمو واندفاع رائع ، متعدد الابعاد ، يشبه نمو الدغل وعراكه ، نوع من السرعة الاستوائية فى مزاحمة التقدم ، إبادة هائلة ودمار ذاتى ، بفضل النزعات الفردية التى تعارض كل منها الاخرى ، منفجرة ، متعاركة مع غيرها فى سبيل الشمس والضوء ، غير قادرة على أن تقف عند اى حد ، أى مراجعة ، اى اعتبار داخل الاخلاق المتاحة ... لا شىء سوى « لمذات » جديدة ، ولا مكان لأى صيغ مشاعية ، ولاء جديد لانعدام الفهم واللااحترام المتبادل ؛ انهيار ، إثم ، اكثر الرغبات سموا تترابط على نحو شنيع ، عبقرية النوع تنفجر فوق قرون الخير والشر ؛ تزامن مقدور بين الربيع والخريف ... مرة اخرى ، هناك خطر ، هو منبع الاخلاق ــ خطر عظيم ــ ولكنه يقع هذه المرة فى غير محله ، على الفرد ، على الأقرب والأعز ، على الشارع ، على طفل المرء ، على قلبه على اعمق المواضع واكثرها سرية للرغبة والإرادة .

فى أوقات مثل هذه ، « يجرؤ الفرد على أن يتفرد بنفسه . ولكن هذا الفرد الجسور إلى حد التهور يحتاج ، من ناحية أخرى إلى مجموعة القوانين الخاصة به ، يحتاج إلى مهاراته وخدعه الخاصة للحفاظ على الذات

والإعلاء منها ، وإيقاظها وتحريرها » . والإمكانات عظيمة ومنذرة بالشؤم فى وقت واحد . و « يمكن لغرائزنا ، الآن ، أن تستعرض كل ألوان الاتجاهات ، فنحن لسناسوى نوع من الهيولى » . وإحساس الرجل المحدث بنفسه وتاريخه « يرقى فعلا إلى درجة الموهبة القادرة على كل شىء ، فثم ذوق ولسان لكل شىء » . وتتفتح العديد من الطرق من هذه النقطة . أما كيف يجد الرجال والنساء المحدثون المصادر التى يواجهون بها كل شىء ، فإن نيتشة يلاحظ أن هناك الكثير ، حولنا ، من أمثال « ليتل جاك هورنرز » ممن يواجهون هيولى الحياة الحديثة بمحاولة أن لا يعيشوا على الإطلاق ، فأن يصبح المرء مغمورا هو الخلق الأوحد الذى له معنى عند هؤلاء .

ويلقى نمط آخر من المحدثين بنفسه فى المحاكيات الساخرة للماضى : « إنه يحتاج إلى التاريخ لأنه الخزانة التى تحفظ فيها كل الأزياء » ويلاحظ أن لازى يناسبه فعلا ـ لا البدائى ، ولا الكلاسيكى ، ولا الوسيط ، ولا الشرقى ـ و « من ثم يظل يحاول ويحاول » ، غير قادر على تقبل حقيقة أن الرجل الحديث « لا يمكن أن يبدو انيق الهندام بالفعل » ، لأنه ما من دور اجتماعى فى الأزمنة الحديثة يمكن أن يلائمه كل الملاءمة . وموقف نيتشة الخاص من مخاطرة الحداثة هو احتضانها كلها فى حبور : « نحن المحدثين ، نحن انصاف البرابرة لا نكون فى قلب نعمائنا إلا حين نعيش الخطر ، فالمثير الوحيد الذى يدغدغنا هو ما لاحصر له أو حد » . ومع ذلك فإن نيتشه ليس مستعدا لأن يعيش وسط الخطر إلى الأبد . إنه يؤكد تأكيدا حارا ـ مثل ماركس ـ إيمانه بنوع جديد من الإنسان ـ « إنسان الغد وما بعد الغد » ـ الذى ـ « فى وقفته المعارضة ليومه » ـ يمتلك الشجاعة والخيال لكى « يخلق قيما جديدة » يحتاج إليها الرجال والنساء المحدثون ، ليشقوا طريقهم عبر المخاطر اللانهائية التى يعيشون فيها .

إن ما هو مميز ولافت فى الصوت الذى يشترك فيه ماركس ونيتشه ليس الوقع اللاهث للصوت فحسب ، طاقته المفعمة بالحياة ، ثراءه التخيلى ، بل تحولاته السريعة العنيفة فى النغمة والمقام ، استعداده لأن ينقلب على نفسه ، وأن يسائل وينفى كل ما قال ، وأن يحوّل نفسه إلى مجال عظيم من الأصوات المتآلفة أو المتنافرة ، وأن يتمدد وراء قدراته إلى مدى لاحد لا تساعه ، وأن يدرك ويعبر عن عالم « كل شىء [فيه] محمل بنقيضه » و « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء » . هذا الصوت تتجاوب أصداؤه ، باكتشاف الذات والسخرية من الذات ، ببهجة الذات وشكها فى آن . إنه صوت يعرف الألم والخوف ، غير انه يؤمن بقدراته على أن يتجاوزهما ، فالخطر الهائل فى كل مكان ، ويمكن أن ينطلق فى أية لحظة ، ولكن حتى أعمق الجروح لا يمكن أن يوقف تدفق هذا الصوت وفيضان طاقته . إنه ساخر ومتناقض ، متعدد وجدلى يدين الحياة الحديثة باسم القيم التى خلقتها الحداثة نفسها ، آملا ـ ضد الأمل فى الغالب ـ أن تشفى حداثات الغد وما بعد الغد الجراح التى تؤود رجال ونساء اليوم المحدثين . وكل الحداثيين العظام للقرن التاسع عشر ، من الشخصيات المختلفة اختلاف ماركس وكيركجور ، وويتمان وإبسن ، بودلير ، ميلفل ، كارلايل ، ستيرنر ، رامبو ، ستردندبرج ، دستيوفسكى ، وعديد غيرها ـ يتحدثون بهذه الإيقاعات وفى هذا المجال .

ما الذى حل بنزعة حداثة القرن التاسع عشر فى القرن العشرين ؟ لقد نمت الحداثة وتجاوزت أقصى آمالها بمعنى ما ، فقد أنتج هذا القرن الذى نعيش فيه وفرة هائلة من الأعمال والأفكار على أرقى مستوى ، فى الرسم والنحت ، والشعر والرواية ، والمسرح والرقص ، والمعمار والتصميم ، والأنظمة الكاملة من وسائل الاتصال الالكترونية ، والمجالات المتسعة من الحقول العلمية التى لم تكن قد وجدت فى القرن الماضى . ومن الممكن أن يكون القرن العشرون أكثر القرون الخلاقة سطوعا فى تاريخ العالم ، على الأقل لأن طاقاته الإبداعية انفجرت فى كل جزء من أجزاء العالم . إن تألق وعمق النزعة الحداثية

الحية ، التى تحيا فى أعمال جونتر جراس ، وجارثيا ماركيز ، وفيونتيه ، وكننجهام ، ونيفلسون ، ودى سوفيرو ، وكنزو تانج ، وفاسبندر ، وهرزوج ، وسيمبين ، وروبرت نيلسون ، وفيليب جلاس ، وريتيشارد فورمان ، وتوالا ثارب ، وما كسين هونج كنجستون ، وعديد غيرهم ممن يحيطون بنا - تمنحنا الكثير مما نفخر به ، فى عالم يظل فيه الكثير مما نخجل منه ونخشاه . ومع ذلك ، يبدو لى ، اننا لا نعرف كيف نستغل نزعة الحداثة الخاصة بنا ، فقد أضعنا الصلة أو كسرناها بين ثقافتنا وحياتنا . لقد تخيل جاكسون بولوك رسومه البارزة بوصفها غابات يمكن أن يضل فيها المشاهدون ، (وبالطبع) يجدون أنفسهم فيها ، ولكننا فقدنا فن وضع انفسنا فى الصورة فى الأغلب ، فن تعرف أنفسنا ، بوصفنا مسهمين وأبطالا فى فن زماننا وفكره . لقد شجع قرننا فنا حديثا مذهلا ، ولكن يبدو أننا نسينا كيف نسيطر على الحياة الحديثة التى ينبع منها هذا الفن وقد نما الفكر الحديث منذ ماركس ونيتشه ، وتقدم بطرائق عدة ، ولكن يبدو أن فكرنا الخاص بالحداثة قد اصابه الوخم والتراجع .

وإذا أرهفنا السمع إلى كتاب القرن العشرين ومفكرى الحداثة فيه ، وقارنا بينهم وكتاب القرن الماضى ، نجد تسطحا جذريا فى المنظور ، وتقلصا فى المجال الخيالى . لقد كان مفكرونا فى القرن التاسع عشر متحمسين للحياة الحديثة وأعداء لها فى آن ، مصارعين بلا كلل تناقضاتها والتباساتها ؛ وكان ماينطوون عليه من سخرية وتوتر مصدرا أساسيا لقوتهم الخلاقة . اما خلفهم فى القرن العشرين فقد جنحوا إلى الاستقطابات الجامدة والشموليات السطحية . وإما أن تُحتضن الحداثة بحماسةٍ ساذجة عمياء أو تُدان فى تعال أوليبى جديد واحتقار . وفى الحالين ، يُنظر اليها بوصفها نصبا منغلقا لا يمكن أن يشكله الرجال المحدثون أو يغيروه . وتحل محل الرؤى المنفتحة على الحياة الحديثة رؤى منغلقة تقوم على القطيعة والتعميم .

ولقد حدثت الاستقطابات الأساسية فى نفس بداية قرننا ، حيث نجد المستقبليين الايطاليين ، الأنصار المشتعلين حماسة للحداثة فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى : « أيها الرفاق ، نبلغكم الآن أن التقدم المنتصر للعلم يحتم تغير الإنسانية ، هذا التغير يحفر هاوية بين العبيد الخانعين للتقاليد وبيننا نحن المحدثين الاحرار الواثقين بالبهاء السنى لمستقبلنا » وليس هناك غموض فى هذا الكلام . إن « التقاليد » — وكل تقاليد العالم ملقاة معا — تساوى ببساطة العبودية الخانعة ، اما الحداثة فتساوى الحرية ، وليس ثم مهادنة . « التقطوا فؤوسلم ومعاولكم ومطارقكم ، وحطموا ، حطّموا المدن المبجلة ، بلا رحمة ! هيا ! أضرموا النار فى أرفف المكتبة ! اقلبوا القنوات لتغرق المتاحف ! ودعوهم يأتون ، مضرمى النار الفرحين ، بأصابعهم المسفوعة ! هاهم ! هاهم ! » . ولقد كان يمكن لماركس ونيتشه أن يفرحا ، ايضا ، بالتدمير الحديث للأبنية التقليدية ، ولكنهما كانا يعرفان الثمن الإنسانى لهذا التقدم ، ويدركان أن الحداثة أمامها طريق طويل قبل أن تندمل جراحها :

سنغنى للحشود العظيمة التى يثيرها العمل ، واللذة ، والشغب ؛ سنغنى لتيارات المد الثورى المتعددة الألوان والأصوات فى العواصم الحديثة ؛ سنغنى للتوهج الليلى ، لدور الصناعة واحواض السفن المتألقة باقمار كهربائية متقدة ؛لمحطات السكك الحديدية الشرهة التى تلتهم افاعى الدخان المجنحة ؛

للمصانع التى تصلها بالسحب خطوط دخانها الملتوية ؛ للجسور التى تعتلى الأنهار كعمالقة الرياضيين ، تبرق فى الشمس بلمعان السكاكين ؛ للبواخر الجسورة .. القطارات الضخمة ... والضوء الصقيل للطائرات [الخ ، الخ]

بعد سبعين سنة ، يمكن أن نظل شاعرين بالإثارة التى يبعثها النشاط والحماسة اللتين للمستقبلين ، ورغبتهم فى أن يمزجوا طاقاتهم بالتكنولوجيا الحديثة ويخلقوا العالم من جديد . ولكن الكثير قد سقط من هذا العالم الجديد . ويمكن أن نرى ذلك حتى فى الاستعارة الرائعة : « تيارات المد الثورى المتعددة الألوان والأصوات » . فالمرء يحتاج إلى اتساع حقيقى فى الحساسية الإنسانية ، ليكون قادرا على معايشة الجيشان السياسى بطريقة جمالية (فى الموسيقى والرسم) . ومن ناحية أخرى ، ماذا جرى لكل البشر الذين اندفعوا مع تيارات هذا المد ؟ إن تجربتهم لامكان لها فى لوحة المستقبلين . ويبدو أن بعضا من أهم أنوع المشاعر الإنسانية قد مات ، حتى عندما بدأت الماكينات فى الحياة ، فنحن ، بالتأكيد ، كما فى الكتابة المستقبلية اللاحقة ، « نتطلع إلى خلق لنمط غير انسانى ، يتم القضاء فيه على المعاناة الأخلاقية ، وطيبة القلب ، والعاطفة ، والحب ، هذه السموم الآكلة للطاقة الحيوية ، الفاصلة لكهربائنا الجسدية القوية » . ولقد ألقى المستقبليون الشبان بأنفسهم ، حماسة متقدة ، على هذه النغمة ، فيما أسموه « الحرب ، العافية الوحيدة للعالم » عام ١٩١٤ . وخلال عامين ، فإن اثنين من أكثرهم قدرة على الخلق ــ الرسام النحات أو مبرتوبـرتشيونى وانطونيو سانت إليا ــ قتلتهما الماكينات التى أحباها . وعاشت بقية المستقبليين لتصبح أدوات ثقافية ، فى طواحين موسولينى ، تسحقهم اليد الميتة للمستقبل .

لقد وصل المستقبليون بالاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة إلى المدى البشع والدمار الذاتى الذى يضمن عدم تكرار اسرافهم إلى الأبد . ولكن حبهم الساذج للماكينات ، ممتزجا بتباعدهم المطلق عن الناس ، يتجلى مرة أخرى فى طرز أقل غرابة وأطول عمرا . نجد ذلك فى نزعة الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى فى الأشكال المصقولة من « جمالية الآلة » والرعـويات التكنـوقراطيـة لمعهد الباوهاوس Bauhaus [الذى انشىء عام ١٩١٩ بهدف المزاوجة بينْ الفن والتكنولوجيا] واعمال [المعمارى] جروبيوس ، وميبه فان در رو ، ولوكوربوزييه ، وليجير ، والباليه الميكانيكى . ونجده مرة أخرى ، بعد حرب عالمية أخرى ، فى الرابسوديات التكنولوجية التى قدمها بمكنستر فوللر ، ومارشال ماكلوهان ، وعند الفن توفلر فى « صدمة مستقبل » ، وحيث نجد فى كتاب ماكلوهان « فهم وسائل الاتصال » المنشور عام ١٩٦٤ :

الكمبيوتر ، باختصار ، يبشر بعيد للتكنولوجيا اشبه بعيد الحصاد عند اليهود ، على مستوى الفهم العالمى والوحدة . ويبدو ان الخطوة المنطقية التالية هى ... تجاوز اللغات من اجل وعى كونى عام ... ويمكن ان يكون وضع « انعدام الوزن » الذى ذهب البيولوجيون إلى انه يبشر بخلود فيزيائى ، موازيا لوضع اللاكلام الذى يمنح ابدية التناغم والسلام على المستوى الجمعى .

هذا الطراز من نزعة الحداثة يبطن نماذج التحديث التى طوّرها علماء الاجتماع الأمريكيون بعد الحرب العالمية ، وهم يعملون فى ظل دعم الحكومات والمؤسسات فى الغالب ، ليصدروها إلى العالم الثالث . هنا ، على سبيل

المثال ، نسمع ترنيمة للمصنع الحديث ، لواحد من دارسى علم النفس الاجتماعى هو أليكس إنكلز :

المصنع الذى توجهه الإدارة وسياسات العاملين الحديثة سوف يقدم لعماله مثالا على السلوك العقلانى ، والتوازن العاطفى ، والاتصال المفتوح ، واحترام الآراء ، والمشاعر ، وكرامة العامل ، مما يمكن ان يكون مثالا قويا لمبادىء الحياة الحديثة وممارساتها .

قد يشعر المستقبليون بالأسى للنبرة الهادئة لهذا النثر ، ولكن ستبهجهم ، بالقطع ، رؤية المصنع بوصفه كائنا إنسانيا مثاليا ، على الرجال والنساء أن يتخذوا منه نموذجا فى حياتهم . وعنوان مقاله إنكلز « تحديث الإنسان » ، ومقصود بها إظهار أهمية الرغبة الإنسانية والمبادرة فى الحياة الحديثة . ولكن مشكلة المقالة ، ومشكلة كل نزعات الحداثة داخل التقاليد المستقبلية ، هى أنها ، مع كل الآلات العبقرية والأنظمة الميكانيكية التى تؤدى كل الأدوار الرئيسية ــ كالمصنع الذى هو موضوع الاقتباس السابق ــ لا تبقى للإنسان الحديث شيئا يفعله ، سوى أن يصبح وصلة فى الآلة .

وإذا مضينا إلى القطب المقابل من فكر القرن العشرين الذى يقول « لا » فى حسم للحياة الحديثة ، نجد ، على نحو مذهل ، رؤية مشابهة لما تكون عليه الحياة ، ففى ذروة كتاب ماكس فيبر « الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية » ، المكتوب عام ١٩٠٤ ، نجده ينظر إلى « الكون الجبار للنظام الاقتصادى الحديث » بوصفه « قفصا حديديا » . هذا النظام المتصلب ، الرأسمالى ، التشريعى والبيروقراطى « يحدد حياة كل الأفراد الذين يولدون داخل هذه الآلية ... بقوة لا تقهر » . إنه يقوم بتحديد قدر الانسان « إلى آخر طن يحترق من الفحم » . لقد فهم ماركس ونيتشه ــ وتوكفيل ، وكارلايل ، وميل ، وكيركجور ، وكل نقاد القرن التاسع عشر العظام قد فهموا كذلك ــ السُّبل التى تحدّد بها التكنولوجيا الحديثة والتنظيمات الاجتماعية مصير الإنسان . ولكنهم آمنوا جميعا بقدرة الأفراد المحدثين على فهم هذا المصير ومحاربته بمجرد فهمه . ولذلك فإنهم كانوا يتخيلون مستقبلا منفتحا ، حتى وهم فى قلب حاضر بائس ــ أما نقاد حداثة القرن العشرين فإنهم يفتقدون كل الافتقاد ، فى الغالب ، هذا الاتحاد الوجدانى مع أقرانهم من الرجال والنساء المحدثين والإيمان بهم ، فالبشر المعاصرون لماكس فيبر ليسوا سوى « متخصصين دون روح ، حسيين دون قلب ، باطل يتوهم أنهم حققوا مستوى من التقدم لم يحققه النوع الإنسانى من قبل » . هكذا ، لا يصبح المجتمع الحديث قفصا فحسب ، بل يتشكل كل الناس فيه بقضبانه ؛ فنحن نبدأ بدون روح ، دون قلب ، دون هوية جنسية أو شخصيه ـ وقد نقول دون وجود فى الأغلب . وهنا ، يختفى الرجل الحديث ، كما فى الأشكال المستقبلية والرعوية التقنية من نزعة الحداثة ، يختفى من حيث هو ذات ، ومن حيث هو كائن حى قادر على الاستجابة للعالم والحكم عليه والفعل فيه . وما يبعث على السخرية أن نقاد « القفص الحديدى » للقرن العشرين يتبنون منظور المحافظين على القفص ، فما دام الذين داخل القفص فارغين من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القفص ليس سجنا ، إنه يزود سلالة الباطل بالخواء الذى يحتاجون إليه ويريدونه فحسب

وإذا لم يكن لدى ماكس فيبر إيمان بالناس فإن إيمانه بالطبقات الحاكمة أقل ، سواء أكانت أرستقراطية أم بورجوازية أم بيروقراطية أم ثورية . ومن ثم فإن موقفه

السياسى ، على الأقل فى السنوات الأخيرة من حياته ، ظل موقفا ليبراليا متحصنا دائما . ولكن عندما ينفصل تعالى فيبر واحتقاره للرجال والنساء المحدثين عن نزعة الشك عنده والبصيرة النقدية تكون النتيجه سياسة أكثر يمينية من اليمين الذى يمثله فيبر . والعديد من مفكرى القرن العشرين ينظرون إلى الأشياء من هذا المنظور ، فالكتل المتدافعة التى تضغط علينا فى الشارع والدولة ، لاحساسية عندها أو روحانية أو كرامة كتلك التى عندنا . وإذن ، أليس من العبث أن « كتل البشر » هذه (أو الرجال الجوف) لا تمتلك حق حكم نفسها فحسب بل تمتلك القوة على أن تحكمنا ، من خلال الأغلبية التى تمثلها ؟ ونرى منظور فيبر الأولبى الجديد يتم تبنيه ، مشوها ومضخما ، فى أفكار أورتيجا إى جاسيت ، وشبنجلر ، وت . س . إليوت ، وآلان تيت ، يتبناه الدهاقنة المحدثون والأرستقراطيون المدعون لليمين فى القرن العشرين .

وما يثير الدهشة أكثر ، والانزعاج ، هو المدى الذى ازدهر به هذا المنظور بين دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد القريب العهد . ولكن هذا ما حدث ، على الأقل لبعض الوقت ، فى نهاية الستينيات ، عندما أصبح كتاب « الانسان ذى البعد الواحد » لهربرت ماركيوز الصيغة المهيمنة فى الفكر النقدى . وأصبح كل من ماركس وفرويد عتيقا حسب هذه الصيغة ـ إذ لم تقض دولة « الإدارة الشاملة » على الصراعات الطبقية والاجتماعية فحسب ، بل على الصراعات والتعارضات النفسية ، فالجماهير معدومة « الأنا » ، معدومة « الهو » ، أرواحها خالية من التوتر الداخلى والنزعة الحيوية : أفكارها ، حاجاتها ، حتى أحلامها « ليست ملكاً لها » ؛ وحياتها الداخلية « مدارة تماما » بغيرها ، فهى مبرمجة لإنتاج الرغبات التى يمكن أن يشبعها النظام الاجتماعى فحسب . هذه « الجماهير » تتعرف نفسها فى بضائعها ، وتجد نفسها فى سياراتها ، وفى أجهزة التسجيل (الهاى فاى) ، وفى المنازل ذات المستويات المنقسمة ، وفى أجهزة المطبخ » .

وقد أصبح ذلك لازمة القرن العشرين المألوفة ، الآن ، يشترك فيها أولئك الذين يحبون العالم الحديث والذين يكرهونه ، فالحداثة تتأسس بآلاتها التى يتحول بها الرجال والنساء إلى مجرد مستنسخات آلية . ولكن تلك صورة زائفة من التقاليد الحديثة للقرن التاسع عشر ، التقاليد النقدية لهيجل وماركس ، التى يزعم ماركيوز أنه يدور فى فلكها . إن استحضار هذين المفكرين ، فى الوقت الذى ترفض فيه رؤيتهما للتاريخ ، من حيث هو نشاط قلق وتناقض نشط ومعركة جدلية وتقدم ، لا يبقى على شيء منهما سوى اسميهما . وفى الوقت نفسه ، فإنه حتى عندما كان الراديكاليون الشبان يناضلون ، فى الستينيات ، من أجل التغييرات التى تمكن الناس حولهم من السيطرة على حياتهم ، كانت صيغة « البعد الواحد » تزعم أنه ما من تغير ممكن ، وأن هؤلاء البشر لم يكونوا أحياء حقا . وينفتح سبيلان من هذه النقطة . أولهما البحث عن طليعة كانت « خارج » المجتمع الحديث تماماً : « طبقة المنبوذين واللامنتمين المستغَلين والمضطهدين من الأجناس والألوان الأخرى ، العاطلين وغير المسموح لهم بالعمل » . هذه الجماعات ، سواء فى معازل الأقليات ghettos فى أمريكا وسجونها أو فى العالم الثالث ، تصلح لأن تكون طليعة ثورية ، لأن الحداثة لم تقبلها قبلة الموت بعد . ولكن المؤكد أن مثل هذا البحث لا جدوى منه ؛ لأنه ما من أحد فى العالم المعاصر « خارج » المجتمع أو يمكن أن يكون كذلك . ويبدو أن

الشيء الوحيد الذى تبقى للراديكاليين الذين فهموا هذا الأمر، ومع ذلك تأثروا تأثراً عميقا بصيغة البعد الواحد، لم يكن سوى العبثية واليأس.

لقد خلق الجو المتقلب للستينيات كيانا كبيرا حيويا من الفكر والجدال حول المعنى الأساسى للحداثة. ويدور أكثر هذا الفكر حيوية حول طبيعة نزعة الحداثة التى يمكن أن تنقسم، فى الستينيات إلى ثلاثة اتجاهات، على أساس من نظرة كل اتجاه الى الحياة الحديثة من حيث هى كل. فهناك اتجاه منسحب، وآخر موجب، وثالث سالب. قد تبدو هذه القسمة فجة، ولكن الاتجاهات المعاصرة للحداثة تنحو إلى أن تكون أكثر بساطة وفجاجة، وأقل رهافة وجدلية من تلك التى كانت منذ قرن مضى.

وأول هذه الاتجاهات ذلك الذى يكدح للانسحاب من الحياة الحديثة، وكان أكثر دعاته أثرا رولان بارت فى الأدب وكليمنت جرينبرج فى الفنون البصرية. وقد ذهب جرينبرج إلى أن الاهتمام الوحيد المقبول للفن الحداثى هو الفن نفسه. أضف الى ذلك أن البؤرة الصائبة الوحيدة للفنان فى أى شكل وأى نوع هى طبيعة هذا النوع وحدوده. فالوسيط هو الرسالة. وهكذا، يغدو الموضوع الوحيد المسموح به للرسام المحدث، على سبيل المثال، هو انبساط سطح « القماش وما أشبه » الذى يقع عليه الرسم، لأن « الانبساط وحده حق مقصور على الفن ». ولم تكن نزعة الحداثة، والأمر كذلك، سوى بحث عن موضوع الفن الخالص الذى لا يشير إلا إلى نفسه ولا شيء غيرها، فالعلاقة الصحيحة للفن الحديث بالحياة الاجتماعية الحديثة ليست علاقة على الاطلاق. ويضع رولان بارت هذا الغياب للحياة الاجتماعية فى ضوء إيجابى بل حتى بطولى؛ فالكاتب الحديث « يدير ظهره للمجتمع، ويواجه عالم الموضوعات، دون أن يمر خلال أى شكل من أشكال التاريخ أو الحياة الاجتماعية ». وتبدو نزعة الحداثة بمثابة محاولة عظمى لتحرير الفنانين من شوائب الحياة الحديثة وسخافتها. ولكن إذا كان العديد من الفنانين والكتاب — بل أكثر من ذلك، نقاد الفن والأدب — يدينون لنزعة الحداثة هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب — بل أكثر من ذلك، نقاد الفن والأدب — يدينون لنزعة الحداثة هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب المحدثين، ذلك لأن أى فن بلا مشاعر شخصية وعلاقة اجتماعية محكوم عليه بالجدب والموت السريع. وليست الحرية التى تقدمها هذه النزعة سوى حرية القبر المتشكل بأجمل ما يكون والمنغلق تماما.

وهناك، بعد ذلك، رؤية نزعة الحداثة، من حيث هى ثورة دائمة لانهاية لها ضد شمولية الوجود الحديث. ولقد كانت هذه الرؤية « تقاليد تطيح بالتقاليد » (هارولد روزنبرج) و « ثقافة مناوئة » (ليونيل تريلنج) و « ثقافة نفى » (ريناتو بوجيولى) فالمقصود بالعمل الفنى الحديث « أن يزعجنا بعبثية عدوانية » (ليوستاينبرج). إنه يسعى إلى الإطاحة العنيفة بكل قيمنا، ولا يأبه كثيرا بإعادة بناء العوالم التى يدمرها. هذه الصورة حظيت بقوة وتصديق مع تقدم الستينيات واشتعال الجو السياسى، فأصبحت « نزعة الحداثة » فى بعض الدوائر بمثابة كلمة الشفرة التى تطلق على كل القوى المتمردة. وواضح أن فى ذلك مايخبرنا ببعض الحقيقة، ولكن ما يترك الكثير من الحقيقة. يترك الحب العظيم للبناء، القوة الحاسمة فى نزعة الحداثة منذ كارلايل وماركس إلى تاتلين وكالدر وفرانك لويدرايت،

ومارك دى سوفيرو ، وروبرت سميثون . ويترك القوة الإيجابية المدعّمة للحياة التى تتواشج دائما مع التمرد والهجوم عند أعظم الحداثيين : حيث البهجة الشهوية والجمال الطبيعى والرقة الإنسانية ، فى كتابات د . هـ . لورنس ، محتجزة دائما فى عناق مميت مع الغضب العدمى واليأس ؛ وحيث شخصيات الجرونيكا لبيكاسو تصارع لتبقى الحياة نفسها حية ، حتى عندما تعانى سكرات الموت ؛ وحيث الكورس الأخير فى « الحب الأسمى » لكولترين ؛ وحيث إليوشا كارامازوف يقبل الأرض ويعانقها وسط الفوضى والكرب ؛ وحيث مولى بلوم تصل بالأنموذج الأصلى من كتاب الحداثة إلى نهايته بقولها « نعم قلت نعم سأقول نعم » .

وهناك مشكلة أخرى مع النظر إلى الحداثة بوصفها مصدر إزعاج ، فهى نظرة تميل إلى تصور المجتمع الحديث كما لو كان مجتمعا يخلو فى ذاته من الإزعاج ، وتتجاهل كل « ألوان الإزعاج المستمرة لكل العلاقات الاجتماعية وعدم اليقين الدائم والجيشان الذى ظل بمثابة حقائق إنسانية للحياة الحديثة طوال قرن من الزمان . ولقد وصف بعض الأساتذة المحافظون ما فعله طلابهم ، عندما تمردوا عام ١٩٦٨ فى جامعة كولومبيا ، بأنه « حداثة فى الشوارع » ، وذلك على نحو يفترض أن هذه الشوارع كان يمكن أن تظل هادئة ومنظمة — فى منتصف ما نهاتن ، مع ذلك ! — لو استطاعت الثقافة الحديثة إقصاء الطلاب عن هذه الشوارع ، وحجزهم فى قاعات الدراسة بالجامعات والمكتبات ومتاحف الفن الحديث . ولو كان هؤلاء الأساتذة قد تعلموا درسهم الخاص لتذكروا أن أغلب نزعات الحداثة — بودلير ، وبوتشيونى ، وجويس ، وما ياكوفسكى ، وليجير ، وآخرين — قد ازدهرت بالاضطراب الفعلى فى الشوارع الحديثة ، وحوّلت ضوضاءها وتنافر أصواتها إلى جمال وحقيقة . ومايثير السخرية أن الصورة الراديكالية لنزعة الحداثة ، بوصفها تدميرا خالصا ، قد ساعدت على ازدهار الوهم الرجعى الجديد بوجود عالم نقى من التدمير الحداثى . وكتب دانيل بيل ، فى « التناقضات الثقافية للرأسمالية » ، قائلا : « أصبحت نزعة الحداثة هى المغوى » إن « الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقافة » ، و « تحطم الكونية (الكوزمولوجية) العقلانية التى تبطّن نظرة العالم البرجوازى للعلاقة المنظمة بين المكان والزمان » ، الخ ، الخ . فقط ، لو أمكن طرد الثعبان الحداثى من الحديقة الحديثة ، عندئذ يستقيم أمر المكان والزمان والكون كله . ويمكن أن يعود ، فيما يفترض ، العصر الذهبى التقنى — الرعوى ، ويرقد الرجال والآلات فى حبور أبدى .

وقد تم تطوير الرؤية الموجبة لنزعة الحداثة فى الستينيات ، بواسطة مجموعة غير متجانسة من الكتاب ، ضمت جون كيج ، ولورنس ألواى ، ومارشال ما كلهان ، وليزلى فيدلر ، وسوزان سونتاج ، وريتشارد بورير ، وروبرت فينتورى . وتتزامن هذه الرؤية تقريبا مع انبثاق الفن الجماهيرى Pop Art فى أوائل الستينيات . وتتمثل موضوعاتها السائدة فى أننا يجب « أن نصحو للحياة التى نحياها » (كيج) و « نعبر الحدود ونغلق الثغرات » (فيدلر) . وكان ذلك يعني ، من ناحية ، تحطيم الأسوار ما بين « الفن » وغيره من الأنشطة الإنسانية ، من مثل التسلية التجارية ، والتكنولوجيا الصناعية ، والأزياء والتصميم ، والسياسة . ويشجع الكتاب والرسامين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين وصناع الأفلام ، من ناحية أخرى ، على تحطيم الحواجز بين تخصصاتهم ، والعمل معا فى ألوان من الإنتاج والأداء المشترك ، لخلق فنون أكثر تركيبا وغنى .

ويرى مثل هؤلاء الحداثيين ، الذين يطلقون على حركتهم اسم « ما بعد الحداثة » أحيانا ، أن النزعات الحداثية التى تسعى وراء الشكل الخالص والتمرد الخالص هى نزعات بالغة الضيق والتزمت والاختزال للروح الحديث . وما يسعى إليه هؤلاء الحداثيون هو الانفتاح على التنوع والغنى المتعدد للأشياء ، على المواد والأفكار التى يولدها العالم الحديث بلا كلل . لقد تنسموا الهواء النقى وبهجة الجو الثقافى الذى كان قد أصبح كئيبا ، متصلبا ، منغلقا ، على نحو لا يحتمل ، فى الخمسينيات . وأعادت حداثتهم الجماهيرية الحياة إلى انفتاح العالم وسخاء الرؤية اللذين يتمز بهما بعض الحداثيين العظام فى الماضى ، من أمثال بودلير ، وويتمان ، وابولليندر ، وما ياكوفسكى ، وويليام كارلوس وليامز . ولكن إذا كانت هذه النزعة من الحداثة قد انجزت مايضاهى التعاطف الخيالى لهؤلاء العظام فإنها لم تتعلم ، قط ، استعادة لدغتهم النقدية . إذ عندما قبلت شخصية خلاّقة مثل جون كيج دعم شاه إيران ، وأنجزت مشاهد حداثية على بعد أميال قليلة حيث كان يتم تعذيب السجناء السياسيين وقتلهم ، فإن فشل الخيال الخلاق لا يقتصر على هذه الشخصية ، إن مشكلة نزعة حداثة الجماهير انها لم تطوّر منظورا نقديا ، يمكن أن يوضح النقطة التى لابد عندها من توقف الانفتاح على العالم ، والنقطة التى يحتاج عندها الفنان الحديث إلى أن يدرك ويعلن أن بعض قوى هذا العالم لابد من ذهابها .

إن كل نزعات الحداثة والنزعات المضادة للحداثة قد تصدعت تصدعا خطيراً فى الستينيات ولكن وفرتها الخالصة ، بالإضافة إلى حيوتها فى التعبير ، ولّدت لغة عامة ، جوا نابضا بالحياة ، أفقا مشتركا من التجربة والرغبة . وكانت كل هذه الرؤى للحداثة ومراجعاتها توجهات فاعلة صوب التاريخ ، محاولات لوصل الحاضر العنيف بماض ومستقبل ، من أجل مساعدة الرجال والنساء فى العالم المعاصر كله على أن يعرفوا هذا العالم . وإذا كانت المبادرات كلها قد فشلت ، فإنها قد نبعت من اتساع الرؤية والخيال ، ومن الرغبة فى السيطرة على الحاضر . ولقد كان غياب هذه الرؤية السخية ومبادراتها هو الذى جعل من السبعينيات عقدا كئيبا . فمن الناحية الفعلية ، يبدو أنه مامن أحد ، اليوم ، يرغب فى إقامة الصلات الإنسانية التى تستلزمها أفكار الحداثة . ولذلك ، فإن خطاب الحداثة والجدل حول معناها ، الذى كان بالغ الحيوية فى العقد الماضى ، قد توقف عن الوجود الفعلى فى هذا العقد .

وانغمس العديد من المثقفين والأدباء فى عالم البنيوية ، وهو عالم مسح سؤال الحداثة من على الخارطة ، ببساطة ، إلى جانب كل الأسئلة الأخرى عن النفس والتاريخ . واحتضن آخرون صوفية « ما بعد الحداثة » التى تكدّ لترعى الجهالة بالتاريخ والثقافة الحديثة ، وتتحدث كما لو كان كل الشعور الإنسانى والتعبير واللعب والنزعة الجنسية والمجموعة المتحدة قد اخترعت لتوها — بواسطة ممثلى ما بعد الحداثة — وكانت غير معروفة أو مدركة منذ أسبوع خلا . وفى الوقت نفسه ، فإن علماء الاجتماع الذين أحرجهم الهجوم النقدى على نماذجهم التقنى — رعوية ، هربوا من مهمة بناء نموذج يمكن أن يكون أصدق دلالة على الحياة الحديثة ، واستبدلوا بذلك تقسيم الحداثة إلى سلسلة من المكونات المنفصلة — كالتصنيع ، وبناء الدولة ، والتعمير ، وتطوير الأسواق ، وتشكيل الصفوة — وقاوموا أية محاولة لإقامة تكامل بين هذه المكونات فى وحدة كلية . وقد حررهم ذلك من التعميمات المغالية والكليات الغامضة ، ولكنه حررهم ، بالمثل ، من الفكر الذى ينغمس بحياتهم وأعمالهم ومكانهم فى التاريخ .

وإذا كان كسوف مشكلة الحداثة فى السبعينيات يعنى تدمير الشكل الحيوى للمكان العام فإنه قد عجّل بتفكيك عالمنا إلى تجمعات لمادة خاصة ، ومجموعات ذات اهتمامات روحية ، تعيش فى جزئيات لانوافذ لها ، أكثر عزلة مما نحتاج إليه .

ويكاد ميشيل فوكو أن يكون الكاتب الوحيد فى العقد الماضى الذى كان يملك شيئا أساسياً يقوله . ولكن ما قاله كان سلسلة موجعة من التنويعات على موضوعات ماكس ڤيبر عن القفص الحديدى والباطل الإنسانى الذى تتشكل ارواحه لتناسب قضبان القفص . وفوكو ممسوس بالسجون والمستشفيات والمعازل ، وبما أسماه إرفنج جوفمان « المؤسسات الشاملة » . ولكنه ينكر إمكان وقوع أى نوع من الحرية ، على خلاف جوفمان ، سواء خارج هذه المؤسسات أو داخلها ، إذ تبتلع شمولياته كل وجه من الحياة الحديثة . وهو ينمى هذه الموضوعات بقسوة استحواذية ، وتأنقات سادية بالقطع ، منزلا أفكاره على قرائه كما تنزل القضبان الحديدية للقفص ، لاويا كل جدل فى لحمنا كما لو كان يبرم مسمارا من جديد .

ويدخر فوكو أكثر احتقاره وحشية للبشر الذين يتخيلون أنه من الممكن للنوع الإنسانى أن يصبح حرا . هل نظن أننا نشعر بفورة تلقائية من رغبة جنسية ؟ لا شىء من ذلك . فنحن نتحرك فحسب بواسطة « التكنولوجيات الحديثة للقوة التى تجعل من الحياة موضوعا لها » ، منقادين بواسطة « انتشار النزعة الجنسية بفعل قوة تهيمن على الأجساد وماديتها وقواها وطاقاتها وإحساساتها ولذاتها » ، هل نمارس فعلاً سياسيا ، يطيح بالحكومات الاستبدادية ، نصنع الثورات ، تخلق مؤسسات لتأسيس الحقوق الإنسانية وحمايتها ؟ لا شىء من ذلك . فقط « تقهقر تشريعى » من العصور الإقطاعية ، لأن المؤسسات وقوائم الحقوق ليست سوى محض « الأشكال التى تجعل من تطبيع القوة أمرا مقبولا أساساً » . هل نستخدم عقوبنا لكشف القناع عن القمع ـ كما يبدو أن فوكو يحاول أن يفعل ؟ انس ذلك . لأن كل أشكال البحث فى الوضع الإنسانى « تحيل الأفراد من سلطة مجال علمى إلى مجال آخر فحسب » ، ومن ثم لا تفعل شيئا سوى أن تضيف إلى « خطاب القوة » المنتصر . ويغدو أى نقد أجوف ، لأن الناقد أو الناقدة « فى قبضة آلة مهيمنة ، تغلها نتائج قوتها التى نجلبها على أنفسنا مادمنا جزءا من آليتها » .

وندرك ، بعد التعرض لذلك فترة ، أنه ليس هناك حرية فى عالم فوكو ، لأن لغته تشكل نسيجا لا ينفك ، قفصا أكثر انغلاقا من أى شىء كان ماكس ڤيبر يحلم به ، فهو قفص لا يمكن أن تبزغ أى حياة منه . واللغز هو السبب الذى يجعل العديد من المثقفين يبدون كأنهم يريدون أن يختنقوا فى هذا القفص . وسر اللغز ، فيما أحسب ، هو أن فوكو يعرض على الجيل اللاجىء من الستينيات أداة تبرئة من عالم تاريخى ، تتمثل فى الإحساس بالسلبية وانعدام الحيلة التى سيطرت على العديد منا فى السبعينيات . ومن ثم فلا معنى لأية محاولة لمقاومة الظلم والقمع فى الحياة الحديثة ، مادامت أحلامنا عن الحرية لاتفعل شيئا سوى أن تضيف السلاسل إلى قيودنا . وما إن ندرك العبثية الشاملة لكل شىء حتى يمكن أن نرتاح على الأقل .

فى هذا السياق الكئيب ، أريد أن أبعث نزعة الحداثة الجدلية للقرن التاسع عشر . لقد شعر حداثى عظيم ، هو الشاعر والناقد المكسيكى أوكتافيوباز ، بالأسف ، لأن الحداثة « تقتطع اقتطاعا من الماضى وتندفع إلى الامام على نحو موصول ، فى معدل بالغ السرعة ، إلى حد أنها

لا تتمكن من اتخاذ جذر ، فتحيا يوماً بيوم : غير قادرة على العودة إلى بداياتها لتسترد قدرتها على التجدد » . وما يطرحه هذا الكتاب هو أن نزعات الحداثة ، فى الماضى ، يمكن أن تعيد إلينا الإحساس بجذورنا الحديثة التى تعود إلى مائتى عام . إنها يمكن أن تساعدنا على أن نصل حياتنا بحياة الملايين من الناس الذين يعيشون خلال صدمة التحديث على بعد آلاف الأميال ، فى مجتمعات تختلف جذريا عن مجتمعنا — وملايين الناس الذين عاشوا هذه الصدمة منذ قرن مضى أو يزيد . إن نزعات الحداثة السابقة يمكن أن تضىء القوى المتضادة والحاجات التى تلهمنا وتعذبنا : رغبتنا فى أن نتجذر فى ماض اجتماعى وشخصى مستقر ومتماسك ؛ ورغبتنا النهمة للنمو — ليس مجرد النمو الاقتصادى بل نمو التجربة واللذة والمعرفة والحساسية — النمو الذى يدمر كلا من المشهد الطبيعى (الفيزيائى) والاجتماعى لماضينا وصلاتنا العاطفية بهذه العوالم المفقودة ؛ ولاءنا الذى لاهوادة فيه للمجموعات العرقية والقومية والطبقية والجنسية التى نأمل فى أن تمنحنا « هوية » وطيدة ، وتدويل الحياة اليومية — لملابسنا وبضائع منازلنا ، كتبنا وموسيقانا ، افكارنا وأوهامنا — التى تنشر هوياتنا على الخارطة ؛ رغبتنا فى قيم صلبة واضحة نحيا بها ، ورغبتنا فى معانقة الإمكانات اللامحدودة للحياة والتجربة الحديثة التى تطمس كل القيم ؛ القوى الاجتماعية والسياسية التى تدفعنا إلى الصراعات المتفجرة مع غيرنا من الناس ، حتى عندما نطوّر حساسية وتعاطفا أعمق مع أعدائنا الهالكين ، وندرك ، متأخرين جدا فى بعض الأحيان ، أنهم ليسوا مختلفين عنا فى نهاية الأمر . إن مثل هذه التجارب توحدنا مع العالم الحديث للقرن التاسع عشر ، العالم الذى وصفه كارل ماركس بأن فيه « كلّ شىء محمل بنقيضه » و « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء » ، العالم الذى يسقط فيه الخطر على كل شىء ، كما قال نيتشه . لقد غيرت الآلات الكثير الكثير ما بين حداثات القرن التاسع عشر وحداثاتنا ، ولكن الرجال والنساء المحدثين ، كما رآهم ماركس ونيتشه بودلير ودوستيوفسكى آنئذ ، يمكن أن يصلوا إلى اكتمالهم الآن .

لقد جرب ماركس ونيتشه ومعاصروهما الحداثة بوصفها كيانا كليا ، فى لحظة لم يكن فيها سوى جزء صغير حديث من العالم فحسب . وبعدقرن ، بعد أن طرحت عمليات التحديث شبكة لا يمكن أن يفر منها احد ، حتى فى أبعد زاوية من العالم ، فإننا نستطيع أن نتعلم قدرا كبيرا من الحداثيين الأوائل ، ليس الكثير عن عصرهم بل الكثير عن عصرنا . لقد فقدنا السيطرة على التناقضات التى كان عليهم أن يقبضوا عليها بكل قواهم ، فى كل لحظة فى حياتهم اليومية ، لمجرد أن يعيشوا . وما ينطوى على مفارقة حقا ، هو أن الأمر قد ينتهى بهؤلاء الحداثيين الأوائل إلى أن يفهمونا — من حيث التحديث والحداثة التى تؤسس حياتنا — أفضل مما نفهم نحن أنفسنا . وإذا استطعنا أن نجعل من رؤاهم رؤى لنا ، ونستخدم مناظيرهم لننظر من خلالها إلى ظروفنا بأعين نضرة ، فسوف نرى أن هناك عمقا أكبر مما نظن فى حياتنا . وسوف نشعر باتحادنا مع البشر الذين يصارعون ، فى العالم كله ، المعضلات نفسها التى نصارعها . وسوف نعود إلى ملامسة الثقافة الحداثية الغنية الحية التى نمت من هذه المعارك ، الثقافة التى تحتوى على مصادر هائلة من القوة والعافية ، لو تعرفناها بوصفها ثقافتنا .

وعندئذ ، قد ينتهى الأمر بأن العودة إلى الوراء ربما تكون سبيلا إلى الأمام ، وأن تذكر نزعات الحداثة فى القرن التاسع عشر يمكن أن يمنحنا الرؤية والشجاعة على أن نخلق نزعات حداثة القرن الحادى والعشرين . وإذ يساعدنا هذا الفعل من التذكر على العودة بالحداثة إلى جذورها ، فإنه يجددها ويغذوها ، كى تواجه المخاطر والمغامرات التى تقابلها . إن تبنى حداثات الأمس يمكن أن يكون نقداً لحداثات اليوم وفعلا من أفعال الإيمان بحداثات — الغد ، وما بعد الغد ، وبالرجال والنساء المحدثين فيهما .

عبد الحكيم قاسم



قصة لم تنشر

اليوم فى هذه الدار جنون ، خوار الابقار والجواميس ، ثغاء الشياه ، قراق الفراخ ، صراخ النساء والعيال ، البخار من القدور ، الدخان من الكوانين والأفران . والحمارة السمراء ــ فى هذا الصخب المجتاح أربعة قوائم واهنة ملتوية ، وبطن ضامر يغطيه شعر شاب سماره بياض كثير ، وذيل ناحل كالعصا ، ورقبة مهزولة تثقلها هامة هائلة هاوية . متدلية الأذنين ، وعيناها الكبيرتان تحدقان فى الأرض بلا كلال .

فإذا ماجن الليل وكسبت الزريبة بالظلام ، وصَمَّت فى الشقوق والقيعان حياة غريبة : صرير متواصل مكتوم ، زفرات قلقة متألمة ، رفة جناح منزعجة قاطعة وصرخة موجزة نهائية تهاديل مبهمة تتقلب فى جوف

الليل ، والحمارة السمراء تحدق تحديقا مرتجفا فى الظلام الدامس ، لكنها لا تزال قادرة على كدّ الطريق المترب ــ مثقلة بالأحمال ــ فى الشمس الحارقة . ظهرها الطويل نحل شعرهُ وأثخن بالجروح الناغلة ، تمشى تدفع أمامها هامتها الثقيلة ، وعيناها الكبيرتان مفتوحتان على تراب الطريق ، لا يستحثها أحد عـلى الإسراع ، عرفوا لها وقع خطوها البطىء المتواصل ، كأنما هى قطعة من الأرض تتحرك متئدة فى مسارها .

ألقى الولد على ظهرها زكيبة قديمة وقفز اعتلاها . ساقاه حول جنبيها مثل مجدافين غليظين وهى مركب بليدة . الولد على ظهرها ركبه ألف عفريت : يتقافز ، يصيح ، يغنى ... يطوح ساقيه بقوة . انحسر الجلباب عن فخذيه عضلين مترعين رواءا ونضارة ، الكيان الهالك يجرجر ظلاً مهتزاً على حصباء الطريق ، والشمس على الامتداد الشاسع كاشفة ، وهامات الشجر مطرقة ، والوريقات على العيدان وجوه طفلية ناعسة ، والقنوات حالمة والبنت تسير على البعد ؛ الورد على جلبابها ، تسند « الغلق » على رأسها بساعديها . عروس شهية ، أردافها تحت ثوبها تهمس ، تخفق مشبوبة مشتاقة . والحمارة تسير حوافرها تترك على التـراب بصمات مستديرة متتابعة .

ازداد الولد هياجاً . ثقيل الأكتاف ، ثقيل الذراعين ، عظيم الكفين . يقبض على عرف رقبة الحمارة ، يعصر الشعر الخشن بأصابعه الحديدية ، يجلجل ضحكات عالية فى الفضاء الصامت . استدارت البنت ، ألقت عليه نظرة ثم عادت تسير ربما أطلقت أيضاً ضحكة صغيرة ؟ لأن الولد صاح صيحات شبقة مدوية



والحمارة تسير سيرها المتأنى الذى لا يتغير ربما أبطأت البنت ، أو شلت خطوتها نظرات الولد الزاعقة برغبته ، أو إرادته المتوثبة فى ساعديه الهائلين المندفعين .. ربما ، لا يهم لكن المسافة تضيق حتى تدخل الحمارة متسللة إلى جوار البنت السائرة .

البهجة تجتاج كيان الولد كالريح العاتية التفتت البنت له : وجنتاها ناضجتان مزغبتان ، شفتاها ثمرتان شهيتان . وضع كفه على قمة كتفها ؛ هشة فى يده ، عيناها طاعة مدللة . تُنَحِّ يد الولد عن نفسها ، يكاد الغلق أن يسقط من على رأسها ؟ أنزلته وحملته فى يدها .

امتلأ صدر الولد بقوة عظيمة ، أحاط رقبة البنت - من تحت ضفيرتها بيده رقبتها نحيلة ناعمة ، تحاول إبعاد يده فلا تستطيع . استندت بمرفقها على وركه الممتلئة ، أحاط كتفها بساعده ، أدخل يده من طوق ثوبها ، ثدياها صغيران ناعمان ، تتأوه مبهورة خجلة ، وهو يلهث لهاثا عاليا ولعابه يبلل شفتيه .

البنت تتعثر تكاد تنكفىء على وجهها ، ملهوجة تعدل غطاء رأسها احتملها الولد من تحت إبطها ، رفعها فى الهواء ، ثم وضعها على الحمارة . وجهها لوجهه ، الغلق يتطوح فى يدها ، والحمارة تحتها تسير خطوها الواهن الدؤوب . أخذ البنت الى صدره العريض : يقبّل رقبتها ، يعضّ شفتيها ، يعصرها إليه، جلبابها إنحسر عن ساقيها ، أزاحه لأعلى ، عرى ظهرها وأحاطه بساعديها ، دفنت وجهها فى رقبته وهى تئن أنيناً مرتجفاً لاهثاً .



ثقلت خطوة الحمارة من حملها ، ازداد اقتراب خشمها من الأرض حتى كاد يحفّ بالتراب ، لكنها تسير خطوتها المتواصلة الكئيبة الإيقاع .

الصق الولد فخذيه بجنبى الحمارة ، أشرع ركبتيه ، أدخلهما تحت وركى البنت العاريتين ، ومن ظهرها دفعها إليه حتى أصبحت محمولة على فخذيه العاريين ، قبض عليها بقوة ، دفعها إليه دفعة أخيرة حتى استقرت ، شهقت شهقة عميقة وانغرس سنها فى لحم كتفه الصلب ، وبدأت أصابعها تضعف عن مقبض الغلق حتى خلته فسقط متدحرجاً ، والحمارة تسير بالجسدين المتحاضنين .

ياله من فعل شنيع حملته الحمارة السمراء القديمة على ظهرها ، إثم قبيح فى الضحى العالى ، فى هذه الشمس الكاشفة . هامات الشجر مطرقة صامتة ، وجوه الورقات الطفلية تصحو دهشة ، والقنوات كابية أسيفة .

إ حتملى العقاب أيتها الحمارة السمراء ، إحتملى العقاب الذى سوف يحل . الويل لك .

بدأت الحمارة تهزل حتى أصبحت عظاماً متساندة ، اتسعت عيناها تدمعان بلا انقطاع حتى عميت وأصبح العمر كله ظلاماً مبهماً مُخَوَّنا بالهمسات والصراخ والفوضى أصابها الخبال ، مطارق الرعب تدق رأسها ، تنوشها تدفعها ، تجرى تتخبط فى الحيطان .

سعدى يوسف

حقيقة

الآن ، تعبرُ بى روحُ الخريفِ
على ريحٍ
وسبعِ وريقاتٍ
وقنطرةٍ
كيف انتهيتُ إليها ، والمساءُ على باريس
يهبط مشدوداً بأذرعةٍ على النوافذ ؟
كيف استَحضرتْ
ورَمتْ أثوابها ، كى ترانى ؟
لا الطريقُ إلى بوذا طريقى
ولا معنى جِراءَ معى ...
هل كنتُ أرقبُ فى المقهى

التفاتَتها

ونصف دورةِ كرسيٍّ ؟

هل انطلقتْ من ساحةٍ لم أجدها فى الخرائطِ ؟

هل جاءت بلا سببٍ من المحطةِ ؟

لكنى لستُ يداً على قميصىَ فى المقهى

لست يدا ،

حتى ارتعشتُ

وحتى غامَ فى بصرى مرأى الزجاجِ ...

شجيراتُ الهُلامِ

ونسوةٌ يرحلن فى أثوابهنَّ

ولونُ مائدةٍ ترنح واستقر مُرَنَّحاً ،

لِىَ المنظر السِّرِّىُّ

لِىَ ما تتركُ الشفتان

لِىَ العظمُ الذى علكتْهُ أنيابُ الكلابِ

ولِىَ الخرافةُ :

أَنْ أُلامسَ ما تناءى

أنْ يكونَ اللصُّ جارى

أن تكون سجارتى عيداً

وأن أرِثَ المياه طليقةً من ألفِ جسرٍ ،

لِىَ الأصابعُ

والَمنابعُ فى لهاثِ الجذرِ

لِى البيتُ العجيب ...

والآنَ ، تعبرُ بى روحُ الخريف ...

هل الريحُ التى دخلت عندى

بسبع وريقاتٍ

وقنطرةٍ

هى الحقيقةُ ؟

لو أنَّ المساءَ مضى ، غُفْلاً

كأىِّ مساءٍ ...

هل أكلِّمُهُ فى وحشة الطُّورِ ؟

لو أنَّ المساءَ أتى

محمَّلاً بالهدايا

هل سأحفظُهُ فى غفلتى ؟

فلتهبَّ الريحُ

ولتكن السبعُ الوُريقاتُ فى جيبى ...

لأمْشِ على قناطرى

ولتَطِشْ منىّ السهامُ ...

فمن يدرى ؟

لعلَّ بها سهما سيغرقُ فى الماءِ الذى أَجِدُ ...



اللوحة

استوقفنى . نظرت إلى وجهه . عرفته للتوّ ، بعينيه الواسعتين ، الغائرتين فى محجرى العينين ، الزرقاوين ، بفمه المزموم ، وأسنانه القصيرة ، وفكّيه المتقبضين . ماتزال أسنانه كاملة ، ويبدو ، لأول وهلة ، كأنه أهتم . وجه أشقر لا أنساه ، فوق عنق دقيق ، وقوام لوحىّ . ياه . محمود المنيسى ؟ أين أنت الآن . ثلاثون عاما مرت ، بل أربعون ، منذ رأيته فى المنصورة ، يسير وحيدا أبدا . لا أعرف له أسرة ، لا أعرف عنه أكثر من أنه طالب بالثانوى ، يمشى على شاطىء النيل ، من « طوريل » إلى « شجرة الدرّ » بطول المدينة . يحلم بكلية الحقوق ، وبأن يكون زعيما لحزب ، مثل (أحمد حسين) ، يحلم بآلاف السرادقات والمؤتمرات ، ويخطب ، فى داخله ، خطبا نارية ، لا يسمعها سواه . يشوّح أحيانا بيديه ، فى انفعال مؤثر ، ثم ينتبه للمارة ، ينظرون إليه ، فيسترد ملامحه ، ويسرع الخطو ، إلى أن يشعر بالأمان ، فيعود إلى ما كان فيه : الحلم ، والقول . يملّ القول فى سريرته ، فيسرع إلى خارج المدينة ، يسير بين قضبان القطار ، المزدوج المسار . عندئذ ينسى نفسه ، ويرفع صوته ، مخاطبا الحقول ، وأعمدة التليفونات ، كأنها بشر ، وأمة ،

ــ محمود . أين أنت الآن ؟ ماذا فعلت فى الدنيا ؟

قال من بين أسنانه ، وهو يبتسم ، بسخرية ، بمرارة :

ــ لى أربعون عاما ، أنتظر زبونا لا يأتى أبدا . أود أن أقف فى ساحة المحكمة ، أدافع عن أحد ، أى أحد . أخبرنى : ألم يضربك أحد ؟

ضحكت . قلت :

ــ لا . لماذا ؟

عاد يسأل :

ـــ أليست لك قضية لم ترفعها ، أوقضية رفعتها وحكم فيها ضدك .

ضحكت . قلت :

ـــ لا . لماذا ؟

قال برجاء :

ـــ افعلها . اضرب أحدا . دع أحدا يضربك . ابحث عن قضية تخصك أو تخص أى أحد . أريد أن أترافع ، أن أظهر مهاراتى ، وأقف مترافعا نظير هذا الموقف ، سآخذ أجرا ، قرش صاغ فقط ، سأتكلف أنا القضية كلها .

هذه المرة لم أضحك . أوقعنى صديقى القديم فى محنة وقلت :

ـــ ألك مكتب ؟

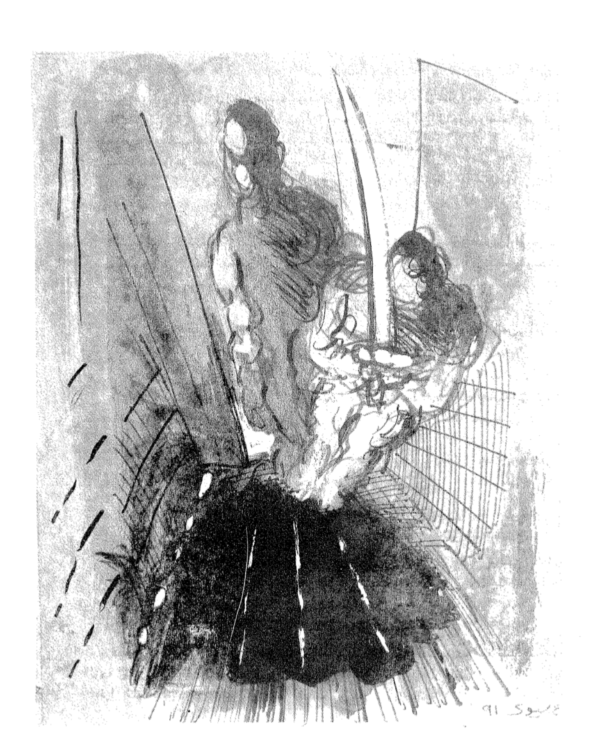
قال بلهفة :

ـــ نعم فى هذا الشارع . بالقرب من هنا خذ هذه البطاقة ، بها العنوان ، والتليفون . البطاقة الألف أو الألفان ، لا أذكر . أعطيت مثلها لغيرك ، فى الطريق ، فى المحكمة ، فى المحال التجارية . لكن لا أحد يأتى إلى ، لا أحد يطلب عونى . عذرا ، بل لا أحد يمد لى يد العون .

وعدته خيرا . فمن أعرفهم لا يخلون من المشاكل ، وربما يكونون بحاجة إلى رفع قضية . وعانقته مرة أخرى . وانصرفنا . نسيت أن أسأله كيف يعيش إذن وكيف ينفق على مكتبه ، ونفسه ، وكسوته ، وطعامه ، وشرابه ؟ هل تزوج ؟ هل صار له أولاد ؟ وأقلقنى أمره أيا ما ، ثم نسيته بضع سنين .

ـــ ٢ ـــ

وقعت عيناى على اسمه ، فى ذيل عمود ، بصحيفة حزبية ، معارضة . كلماته سياسية ، عالية النبرة ، كأنه لا يزال يخطب . قرأت العمود من أوله إلى آخره . بدالى ثقيل الظل ، تخلو كلماته من البهار ، والفكاهة ، والمفارقة ، والسخرية . جادٌ وجاف أكثر مما يطيقه قارىء صحيفة . مبعثرة الأفكار ، والفقرات ، فلا يربط بينها رابط يذكر . تذكرت (يونس شلبى) فى (مدرسة المشاغبين) ، فمحمود المنيسى ، لا يجمِّع بدوره . أدركت أنه الآن عضو بحزب ، لا يبحث عن زعامة ، ولكنه يبحث عن موطىء قدم ، عن مساحة يقول فيها كلماته ، ويقينا أنه لا يأخذ أجرا ، فالحزب هالة بغير قمر ولا شمس ، والحزب أفقر من الفقر ، يحيا من الهبات والعطايا والإعلانات ، من الوطن ، ومن خارج الوطن ، لم أستطع أن أفرح لـه . وامتلأت نفسى بالمرارة .



— ٣ —

لقيته عفواً ، مرة ثانية ، فى الشارع نفسه ، وربما فى مكان اللقاء ذاته . كان غائر العينين ، أكثر مما كانتا ، شاحبا ، تحولت شقرته إلى صفرة وسواد . وصار (مصفوط) الخدين . بدا لى جوعه واضحا ، حرمانه من النوم المريح طويلا . عانقته بحرارة ، حابسا رغبتى فى البكاء . قلت له :

ـــ تعال نجلس على مقهى (الحرية) ، ونشرب شيئا . أنا أدعوك .

قال لى :

ـــ ادعنى للغداء .

صحبته إلى (ركن الكباب) ، كان معى بعض المال قررت التنازل عنه الآن . طوال الطريق ، لم يقل شيئا . ولم أسأله عن شىء . كنت فقط حريصا ، وقد جمعتنا لحظة حزن ، على ألا نعثر فى رصيف ، أو نصطدم بسيارة ، أو عمود نور ، أو أحد المارة ، أو تزل قدم أحدنا فى بالوعة مكشوفة الغطاء .

جلسنا . طلبنا الطعام ، والشراب المثلج ، وظللنا صامتين . أخشى السؤال ويؤجل هو القول ، فكل نبضة فيه تنتظر الطعام ، فرائحة الشواء تفوح .

حين انتهينا من الطعام . نظرت إليه . قد بلغ الستين فيما أظن ، وشاب كل شىء فيه . لحيته التى لم يقترب منها موسى . شعره الذى لم يقترب منه مقص . اللحية أخفت بعض الشىء ، كونه يبدو أهتم ، كونه غائر الخدين . فجأة ، وقد شرب وشبع ، قال متضاحكا :

ـ الآن . أود النوم .

قلت له :

ـــ نم على المنضدة . وسأطلب شايا وصحيفة . صاحب المحل وخدمه يعرفوننى . نم واسترح .

لكن بدلا من أن ينام انفجر يبكى بحرقة ، جاء بسببها الجرسون ، وصاحب المقهى ، وصبى الجرسون . فأشرت إليهم مطمئنا ، فذهبوا . وجفف دموعه بمنديل قديم ودسه فى جيبه مرة أخرى . وبدا يحكى لى ما لم أسأله عنه : عاد إلى البيت قبل شهر . رآها ، زوجته الفنانة . قال :

« رسامة ، عانس مثلى ، أحبتنى ، وعشقتها . رسامة من الدرجة الثانية ، تقيم أحيانا معرضا . تبيع أحيانا لوحة . تعمل مدرسة بمدرسة . أحيانا تعلم الرسم لسيدة مطلقة ، أو أرمل ، أو عانس ، تملك بيتا فاخرا ومالا وافرا . كانت تنفق علىّ وعلى البيت والأولاد . ولم تقصر فى حقى فى شىء »

رآها ، زوجته الفنانة ، جالسة أمام لوحة ، ترسم وجها لرجل ما .
قال :

« رجل لا أعرفه ، وسيم ، معبر الوجه . ترسم له لوحته العاشرة ، لحلم ، بدا لى أنها لم تحققه قط . لم تصل إليه أبدا . لم أسألها عنه ذات مرة . عزّت علىّ نفسى فلم أسأل . خشيت دائما أن أسألها ، فأفقدها » .

كان الأولاد حولها ، أحدهم صغير فى حجرها ، يرقب ما تفعله أمه ، والآخران منبطحان على سجادة الصالة يرسمان . قال :

ـــ« وأنا الذى لا يجد زبونا . ولم يفلح وكيل مكتب فى جلب زبون . أنا الوحيد الذى لا يعمل ، ولا يؤجر . لا يجد فرصة لعمل ، ولا أجر « وهذه المرأة تعمل . حتى أولادها يعملون » .

التفتت نحوه لحظة . وابتسمت ، ثم عادت إلى لوحتها . قال :

« ذهبت إلى المطبخ . لا أعرف لذلك سببا ، ولا هدفا . فكرت : لماذا جئت إلى المطبخ ؟ لم يكن فى فكرى عمل شاى ، أو إعداد لقمة ، أو شرب كوب ماء ، من ثلاجتها ، من مطبخها . كل شىء هنا يخصها : المطبخ ، والبيت ، والأولاد . وأنا .. واجهة هذا البيت . الفحل الذى منحها هؤلاء الأولاد ، ظل رُجلٍ لها بدلا من ظل الحائط ، حمارها الذى يجعر فى الدار . أنا اللمسة الأخيرة للديكور المنزلى ، للوحة حياتها بين الناس . الضرورة المحرقة لحاجة امرأة إلى الجنس » .

خرج من المطبخ . تجول فى غرف البيت القليلة . السرير منكوش . الدولاب مفتوح . بعض الأحذية متناثرة ومقلوبة . قال لنفسه :

« السيدة ، امرأتى . لاوقت لديها . فالسيدة ترسم » .

كانت اللوحات فى كل مكان . لوحات لوجوه ، ولمناظر طبيعية ، ولأجساد رجال ، ولاجساد نساء . ولوحات سريالية ، وتكعيبية ، وتجريدية . وما لاأدريه . لوحات على الخشب ، والقماش ، والورق ، والزجاج ، بأطر ، وبدون أطر . فوق المقاعد ، وبجانب الجدران . قال :

« خيال حر ، متوثب ، يعمل ، لا يكل عن العمل ، والتجسّد . يسجن فوق المساحة ، مجرد المساحة ، مايتراءى لروح لم أمتلكه قط »

عاد إلى المطبخ ، وسحب سكينا . قال :

« ركبنى عفريت لم أعد معه أنا ، حملت السكين . وبدأت من حيث لا تـرانى . رحت أشق اللوحات بالسكين . أُصَلِّبها من أعلى إلى أسفل ومن يمنة إلى يسرة . أشقها بيسر . أقد واقط لوحات جرت فيها ريشتها بثقة ، ويسر . سمعت ، فى الصالة ، أصوات التمزيق . سمعت صوتها يقول : محمود . ماذا تفعل ؟ عندئذ » .

ذهب محمود نحوها . بدأ فى شق ما ترسمه . طعن رجلها فى القلب ، ثم قده وقطه . قال :

« العجيب ، أنها لم تصرخ . لم توقفنى . الاولاد ، فقط ، هجموا على . عندئذ خافت هى عليهم . كانت الأم أقوى من الفنانة . اندفعت تجذبهم بعيدا عنى ، فالسكين فى يدى . ربما كنت قد قتلت به أحدهم ، وقتلتها » .

جمعت الأولاد ، وفتحت الباب ، وخرجت ، وصفقت الباب وراءها ووراءهم . قال :

« لم أسمع طرقها لائذة بباب جار . لم أسمع نزولها على السلم . لم تأخذ معها أى شىء ، أى ثياب ، ولم أكن قد تركت لها لوحة واحدة . وجلستُ هامداً ، لا أبكى ، لا أشعر بفرح ، ولا بندم ، لا شىء فى داخلى سوى الخواء . ومن حولى كانت لوحاتها الممزقة ، تحوم حولها روحها ، تفوح منها رائحة عرقها . لا يزال العرق يفغم أنفى »

نظر إلى هامدا . قال :

« مر شهر . لا أعرف أين ذهبت ، لا هى ، ولا الأولاد . حتى المدرسة هجرتها . السيدات اللاتى كانت تعلمهن الرسم لا يعرفن لها طريقا . والأهل ؟ لا أعرف لها أهلا . وهى لم تعرف لى أهلا . اتعرف أنت لى أهلا ؟ ! »

محمود أمين العالم

محمد كامل حسين
ومنظومته الفكرية

■ لعل أبرز ماتتسم به ثقافتنا العربية ؛ بل ممارساتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية عامة ، هو تجلّيها فى أشكال متجزئة متفرقة متناثرة لا يكاد ينتظمها إطار نظرى شامل محدد . حقا ، إن كل تعبير وكل ممارسة - مهما تكن - هى جزء من منظومة فكرية أكبر ، سواء توفر الوعى بها أو لم يتوفر . ولكن ما أكثر ما تطمس هذه المنظومة الفكرية الأكبر ، عجزا عن استشرافها وتنميتها ، أو إخفاء لحقيقتها . وكثيرون هم المفكرون العرب الذين لهم اجتهادات عميقة فى مختلف مجالات المعرفة من اجتماعية واقتصادية وتاريخية وعلوم نفسية وأدبية ولغوية وفلسفية وعلمية خالصة . ولكن ما اندر أن نجد بين هؤلاء المفكرين من تجلت اجتهاداته فى نسق فكرى نظرى شامل ، يتطور ويتكامل على مدى حياته الإنتاجية الفكرية . ما أكثر الجُزر المتناثرة وما اقل القارات والدُّنى المتلاحمة المتراكبة فى ثقافتنا العربية الحديثة .

● ● ● ●

ولعل الطبيب الجراح والمفكر والأديب الدكتور محمد كامل حسين ، أن يكون واحدا من هؤلاء المفكرين النادرين الذين تشكل أعمالهم منظومة فكرية تترابط فيها وتتسق مجالات ثقافية مختلفة ، تمتد من العلوم الطبيعية إلى العلوم الإنسانية ، ومن مباحث الواقع إلى مباحث القيم المعيارية ، ومن قوانين المادة والحياة والإنسان إلى قوانين الإيمان ، دينيا كان أو غير ديني . ورغم هذا فما أقل ما يلقاه هذا العالم المفكر من اهتمام علمي واجب(١) .

لقد وُلد محمد كامل حسين في ٢٠ مارس ١٩٠١ وتُوفى في ٦ مارس ١٩٧٧ . ولهذا فإن لقاءنا معه في هذه الكلمات في هذه الأيام بالذات ، هو احتفال بميلاده وبذكرى وفاته في آن واحد .

وقد يكون من المتعذّر الإلمام في هذا المجال الضيق إلماما تفصيليا بفكر محمد كامل حسين الذى تضمه كتابات عديدة متنوعة ، هى كتاب « متنوعات » الذى صدر عام ١٩٥٤ و « التحليل البيولوجى للتاريخ » الذى صدر عام ١٩٥٧ و « وحدة المعرفة » الذى صدر عام ١٩٥٨ و « الوادى المقدس » الذى صدر عام ١٩٦٨ و « الذكر الحكيم » الذى صدر عام ١٩٧١ و « الشعر العربى والذوق الحديث » عام ١٩٧١ و « النحو المعقول » عام ١٩٧٢ ، فضلا عن العديد من المقالات الفكرية والعلمية واللغوية والأدبية التى نشرت متفرقة ولم تجمع ولم تنشر بعد فى كتاب .

ورغم تنوع موضوعات هذه الكتابات ، فإنها جميعا ينتظمها نسق منهجى وفكرى شامل . وسوف أكتفى لضيق المجال بتقديم لوحة سريعة لأبرز ملامح هذا النسق المنهجى والفكرى فى أهم كتبه متخذاً من كتابه « وحدة المعرفة » نقطة انطلاق إلى منظومته الفكرية عامة . ففى هذا الكتاب بعض العناصر والخيوط التى سبق أن عبر عنها فى كتابه « متنوعات » وفى روايته « قرية ظالمة » وفى كتابه « التحليل البيولوجى للتاريخ » ، كما سنجد كتاب « وحدة المعرفة » مُشِعا فى كتبه اللاحقة ، ولهذا فإن الانطلاق من هذا الكتاب يتيح لنا رؤية شاملة لمنظومته الفكرية عامة فى اكتمالها النظرى .

فى مدخل كتاب « وحدة المعرفة » نكاد نقرأ جوهر أطروحته : « فى الكون نظام وفى العقل نظام والمعرفة هى مطابقة هذين النظامين » ... النظامان من معدن واحد ، والمطابقة بينهما ممكنة لما فيها من تشابه . ولو لم يكونا متشابهين لا ستحالت المعرفة [صفحة ١] . والكتاب هو محاولة للبرهنة النظرية على صحة هذه الأطروحة وصواب التطابق بين النظامين . ولكن .. كيف نقول بهذا التطابق ومعرفتنا الإنسانية لا تزال ناقصة مشتتة ؟ يتساءل محمد كامل حسين ، ويرى أن سر هذا النقص والتشتت هو أن البحث فى المعرفة الإنسانية بدأ بدراسة الإنسانيات ، على حين أنه كان ينبغى أن يبدأ بدراسة الواقع المادى . النظام الكونى يبدأ من أسفل إلى أعلى ونظام المعرفة بدأ من أعلى إلى أسفل ومن هنا كان الاختلاف . [ص ٤] ولهذا فعلينا ـ كما يقول محمد كامل حسين ـ أن نعيد بناء المعرفة الإنسانية بناء منهجيا جديدا يتيح لنا توحيد المعرفة فى نظام واحد يتطابق مع النظام الكونى . وهناك بغير شك حجة عملية تؤكد هذا التطابق كما يقول محمد كامل حسين هى « ما حقق العقل من قدرة على التحكم فى

---

(١) أحب أن أنوه بهذه المناسبة برسالة الدكتوراه القيمة عن الفكر الدينى لمحمد كامل حسين التى قدمها الباحث التونسى نور الدين نويرى إلى جامعة السوربون عام ١٩٨٥ .

كثير من الأمور الطبيعية » ولكن المهم هو أن نسعى لإقامة الحجة النظرية على تطابق النظامين . ولن يتم هذا إلا بقلب الهرم المعرفى فبدلا من أن يقف على رأسه بالدراسات الإنسانية ، نعيده إلى قاعدته المادية الطبيعية . فبهذا يعود التطابق بين النظامين ويصبح الواقع والمعقول شيئا واحداً . وإذا كان الهرم المقلوب يذكرنا بماركس ، فإن تطابق العقل والواقع يذكرنا بهيجل . على اننا حتى الآن لا نزال فى مجال الفرض . فلننتقل مع محمد كامل حسين إلى مجال الإثبات .

يزيح محمد كامل حسين من طريقه البحثى بعض المناهج المعرقلة للبحث العلمى مثل **الغائية** التى تجعل من الغايات منطلقا لوجود الأسباب وتفسيرا لها ، **والثنائية** التى تقيم مسافة زائفة بين المتعارضات ، والرؤية الخطية **للزمن** التى لا تدرك اختلاف وتنوع اتجاهاته ، والمفهوم الشيئى **للحقيقة** ، على حين أن الحقيقة علاقة بين الأشياء . ثم يتجه بعد ذلك إلى نتائج العلوم الطبيعية ليؤسس لنا النظام الجديد . فيبدأ من البسيط إلى المعقد فالأشد تعقيدا . ولكل مجال من هذه المجالات قانون خاص ، ولهذا تتفاضل أو تتراتب القوانين بتصاعدها من البسيط إلى المعقد فالأشد تعقيدا . وعندما نتحدث عن القوانين فإننا نتحدث فى الوقت نفسه عن الأشياء . فالأشياء تجسيم للقوانين . ولنبدأ بالأصل . وكلمة الأصل هنا عند محمد كامل حسين لا تعنى أولية زمنية ، وإنما تعنى أولية تركيبية . فى الأصل كان هناك شىء واحد له قدرة على الاتحاد مع أشباهه على نسب مختلفة . وهكذا تكوّن البروتون والإلكترون . ثم نشأت عن هذا الاتحاد الذرة التى تكونت بها القوانين الكيميائية . ثم استمر الاتحاد بين الذرات فكان الجزىء وكانت القوانين الفيزيائية . وهنا نشأت فجوة فى الطبيعة ، فجوة من القلق المادى مهدت لوثبة نوعية جديدة . وبازدياد الاتحاد بين الذرات وخاصة باتحادها مع ذرة الكربون يخرج مركب جديد هو المادة الحية . وباتحاد جزيئاتها تخرج الخلية التى تكتسب قوانين جديدة مختلفة عن القوانين الطبيعية هى المرونة والتكيف والمقاومة .

وباتحاد الخلايا وتكاثرها يتشكل أعضاء منها . وهنا تبرز الفجوة القلقة الثانية بين الحيوان والإنسان بعد الفجوة الأولى بين المادة والحياة . وبازدياد التعقيد باتحاد الخلايا وتشكلها فى عضو خاص هو المخ يبرز قانون جديد أعلى هو المعنويات . والمعنويات هى النتيجة الطبيعية لتعقد العضو العصبى فى الإنسان وهو المخ . وينشأ العقل ، وهو جهاز إلكترونى قادر على التذكر والتمييز . وتذوق الجمال وتجسيد المعنويات . وتنشأ ملكة جديدة هى الكبح أى قدرة الكائن على الامتناع عن عمل ما وإن كان قادرا عليه . وقانون الكبح هو الضمير وهو أعلى القوانين الإنسانية . والضمير تركيب أعلى من التركيب المحدد للإنسان ولهذا فهو ينتسب ويصدر ويعبر عن قوة أعلى من الإنسان . إنها ذات عليّة عالمة قادرة مريدة تعمل فى حياة الانسان ولكنه غير قادر على تصويرها على حقيقتها ، إنها الله .

هذه هى البنية التفاضلية أو التراتبية التى يصور بها محمد كامل حسين نظام المعرفة ونظام الكون وهو يصوغ لكل مستوى من مستوياتها قانونه وقواعده وسماته الخاصة بالتفصيل الدقيق المستند إلى معرفة علمية دقيقة . على أن النظام فى مجمله يتسم بأمرين : الأول هو أن أصوله بسيطة وأنها تزداد تعقيدا حتى تصل إلى الإنسان وما فوق الإنسان . والثانى أن هذا النظام نظام

تصاعدى يقوم على ترتيب مستقر ثابت ، يبدأ من البروتون والإلكترون حتى ما فوق الإنسان .

ويرفض محمد كامل حسين أن يوصف نظامه الفكرى بالمادية ، ذلك لأنه فى قمة نظامه ، هناك ما هو فوق الإنسان . على أن هذا لا يخالف القول ـ كما يؤكد هو نفسه ـ بأن حياة الإنسان كلها . مادية كانت أو معنوية ـ ليست إلا نتيجة لوظائف أعضائه [ص ١٤٢] . فهناك أصل فسيولوجى طبيعى للعقل والمعنويات جميعا ، أصل فسيولوجى للحب والفن والأخلاق ، حتى للإيمان نفسه « ولا يعنينا ما يؤمن به الإنسان ما دام يؤمن بشىء . لأن الإيمان مهما يختلف موضوعا يدل على نظام فى التكوين العقلى المخّى » [ص ١٧١].

هذه باختصار شديد هى اللوحة التى يقدمها محمد كامل حسين للعلاقة الحميمة المتطابقة بين نظام المعرفة ونظام الكون . والواقع أن تأصيله لمختلف أشكال التعبير والسلوك الانسانى المادى والمعنوى والنفسى والفكرى تأصيلا فسيولوجيا ، وتفسيره لبنية المخ وعملياته المختلفة تفسيرا إلكترونيا يعدّ رؤية ريادية مبكرة لمناهج واتجاهات علمية وعلاجية أخذت تسود خلال السنوات الأخيرة فى مجالات الأبحاث العصبية والنفسية . ولعلنا نجد فى كتابه « متنوعات » إرهاصا ببعض ما جاء فى كتابه « وحدة المعرفة » وخاصة فى مقاله النقدى لعلم النفس التحليلى الفرويدى .

إلا أن النظام الكونى الذى يعرضه محمد كامل حسين يكاد يكون نظاما جاهزا ثابتا نهائيا ، وهو إن صح فإنه يعنى أن التطابق بينه وبين المعرفة نهائية وثابتة كذلك حقا . إن هدف المعرفة الإنسانية هو التطابق مع قوانين وحقائق الواقع المادى ، إلا أن هذا التطابق ليس تطابقا نهائيا ثابتا بل هو تطابق نسبى تقاربى وهو عملية تاريخية طويلة لاحد لنهايتها ، وهى ليست عملية سلبية بل عملية مؤثرة ومغيرة كذلك فى بنية النظام الكونى نفسه . أما من ناحية المعرفة بالحقائق والقوانين الإنسانية ، فليس هناك تطابق نهائى لأنه ليس لها نظام جاهز ثابت نهائى . لأن الخبرة الإنسانية دائمة الاختلاف والتغير والتجدد بذاتها وبفضل المزيد من المعرفة بها .

وبرغم الأهمية الكبرى لدراسة الأصول الفسيولوجية للمعنويات الإنسانية ، فإنه لا سبيل ـ فى تقديرى ـ لإدراك صحيح لهذه المعنويات بغير دراسة أصولها وجذورها التاريخية والاجتماعية كذلك . وهى دراسة أساسية وإن تكن مفتقدة تماما فى منظومة محمد كامل حسين . ولهذا تكاد هذه المنظومة أن تكون امتداداً معاصرا للمدرسة المادية الميكانيكية فى القرن الثامن عشر ، وإن كانت مادية محمد كامل حسين تتجاوز ميكانيكية تلك المادية ، وتتميز بأنها مادية الكترونية وراء طبيعية لو صح التعبير . قد نختلف أو نتفق مع هذه الرؤية الكونية الإنسانية الشاملة ولكنها رؤية ذات عمق واتساق . وهى ليست مجرد اقتباس من فلسفة صومويل الكساندر كما لمح عباس محمود العقاد فى مقال قديم له فى الأخبار فى ١١/١١/١٩٦٢ بعنوان « اقتباس أو توارد خواطر » ، وإنما هى ثمرة للثقافة العلمية الفلسفية والموسوعية العميقة لمحمد كامل حسين ولجسارته الفكرية فضلا عن خبرة حياته الخصيبة .

وفى كتابه « التحليل البيولوجى للتاريخ » سنجد إرهاصا منهجيا ونظريا لكتاب « وحدة المعرفة » . وهو كذلك محاولة للكشف عن تفاضلية أو تراتبية القوانين الموضوعية التى تحدد نظام الأحداث التاريخية . وفى هذا الكتاب يرى محمد كامل حسين أن التاريخ هو أثر الزمن فى كائن بعينه هو الانسان وهو يرى أن مطلق الزمن عامل

قوى فى تكييف أحداث التاريخ وتحديد أسلوبها ونظامها .

وكما وجدنا فى كتابه « وحدة المعرفة » أن قوانين الإنسان لها جذورها فى القوانين البيولوجية ، سنجد للتاريخ جذوره البيولوجية كذلك فى هذا الكتاب . فالبيولوجيا كما يقول هى علم يبحث فى أثر الزمن فى الكائنات الحية من حيث النمو والانحلال والتطور ، والتاريخ يبحث فى أثر الزمن فى ما هو إنسانى . [ص ١١] ويقسم[٢] محمد كامل حسين الحياة الإنسانية إلى أقسام ثلاثة : الأول هو الحياة الداخلية وتقوم على الغرائز ولا أثر للزمن عليها . لأن طباع الإنسان ثابتة على حد قوله . والثانى هو الحياة الخارجية أى النشاط السياسى والاجتماعى . ويتخذ أثر الزمن فيها شكلا دوريا ، مما يذكرنا بابن خلدون وإن كانت الدورية عند ابن خلدون لا ترجع إلى أثر الزمن وإنما إلى أسباب اجتماعية واقتصادية . والقسم الثالث وهو الحياه العقلية ويتخذ أثر الزمن فيها شكل اطراد ونمو . ثم يأخذ محمد كامل حسين لإثبات فرضياته هذه فى تحليل شامل لتاريخ مختلف أوجه النشاط الإنسانى من شعر وفنون وحياة سياسية واجتماعية ومدنية وعقلية ودينية ، وبرغم هذه الرؤية البيولوجية للثبات وللدورية التى تكاد أن تكون شكلا آخر من أشكال الثبات فى وصفه لما يسميه بالنشاط الغريزى والنشاط السياسى والاجتماعى ، فإنه يجعل العقل القوة المطردة النمو فى حياة الانسان ، بل يجعل العقل وانتشار العلم السبيل لتحقيق عصر المساواة والعدل والسلام فى العلاقات الدولية . وهو يكاد يجزم بحسب رؤيته الدورية . بحتمية الحرب العالمية الثالثة ، وإن كان يقول بأنه « لن يمنع قيامها إلا شىء واحد هو ازدياد قوة الجماهير ، وقدرتهم على التفكير ، واحتمال عدم خضوعهم لقادتهم حين يؤمرون أن يقتلوا ويقتلوا . [ص ٦١]

وبرغم من المنطق المتسق للبناء النظرى لهذا الكتاب واستناده إلى معرفة بالغة الغنى فى مختلف جوانب المعرفة الإنسانية إلا أنه فى الحقيقة يستند إلى نفس المنهج الذى طالعناه فى « وحدة المعرفة » الذى يقوم على إفراغ الحركة التاريخية والإنسانية من آلياتها الاجتماعية وتفسيرها بقوانين مفارقة لها . فهو مثلا يفسر حركة التاريخ بمطلق الزمن جاعلا من الزمن قوة مفارقة للأشياء ، ذات ذاتية متميزة ، والواقع أنه لا وجود للزمن إلا فى ارتباطه بحركة الأشياء نفسها ، وهو يتغير بتغيرها وبحسب قوانينها الموضوعية . وهو ـ كمثال أخر ـ يجعل من الملل مصدرا لدورية الحركات السياسية والاجتماعية بل والتغير الدورى فى الأشكال الأدبية والفنية ، لا فى موضوعاتها التى تؤكد ثباتها . والملل عنده ليس من « صفات النفس » كما يقول فى كتابه « الذكر الحكيم » [ص ١٥٧] وإنما هو « من أوضح صفات العقل الذى يعتمد فى عمله على ما يرد إليه من حواس هى أشد ما يكون إحساسا بالتعب والملل » إنه اذن يفسر الدورية فى الأمور السياسية والاجتماعية والثقافية بعوامل حسية نفسية عقلية مختلطه وهى جميعا مفارقة لقوانين الحركة الاجتماعية . وهو عندما يتحدث عن الغرائز الثابته يذكر منها الخير والشر والحرية والشرف والعدالة والكفر والإيمان وموضوعات الآداب والفنون وهى فى الحقيقة مفاهيم وقيم اجتماعية تختلف باختلاف الأوضاع والمواقف وليست غرائز ثابتة لا أثر للزمن فيها . على أن اختلافنا مع منهجية هذا التحليل البيولوجى للتاريخ لا يقلل من قيمته كمحاولة لصياغة بنية نظرية شاملة فى حركة التاريخ فى مختلف تجلياته الفردية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، أرقى

٢ فى كتاب « معارك فكرية » لكاتب هذا المقال ملخص تفصيلى نقدى لكتاب « التحليل الايديولوجى للتاريخ » . راجع صفحة ١٣٩ ـ ١٥١ [الطبعة الثانية : دار الهلال] .

من المنهج الوصفى الحدثى التجزيئى المسطح الذى يسود العديد من دراساتنا التاريخية . ولعلنا نجد فى هذا الكتاب تأثرا بالإطار العام لفلسفة شبنجلر التاريخية ، إلا انه يختلف بل يناقض هذه الفلسفة ، إذ ينتهى إلى الدعوة بل التبشير بعالم جديد من العلاقات الفردية والاجتماعية والدولية تقوم على المساواة والعقلانية والعلم والعدالة والسلام . [ص ٧٧ ـ ٨٣]

وإذا كان **العقل** هو القوة المطردة النمو والتى تتحقق بها المساواة والعدالة والسلام فى هذا الكتاب ، فإن **الضمير** هو هذه القوة فى روايته « قرية ظالمة » ، على اننا سنجد فى النهاية انه لابد من تواؤم هاتين القوتين : العقل والضمير ، فى بناء العالم الجديد الذى يبشر به محمد كامل حسين .

وقرية ظالمة رواية ادبية ، رغم غلبة الطابع الفكرى على موضوعها الجهير المباشر . إنها رواية ذات أطروحة . وروائيتها تنبع من بنيتها الأوركسترالية ومن توزع أطروحتها بين شخصيات متنوعة مختلفة متحاورة متصارعة ، كما تنبع من وحدة الأثر الجمالى والأخلاقى لبنية موضوعها أى لمضمونها الكلّى . واغلب فصول الروايه يقع فى أورشليم فى يوم واحد هو يوم الجمعة ، يوم صلب المسيح . وتكاد مقدمة الرواية أن تلخص موضوعها على النحو التالى :

« لم تكن دعوة المسيح إلا أن يحتكم الناس إلى ضميرهم فى كل ما يعملون . فلما عزموا أن يصلبوه لم يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الإنسانى » ثم تنتقل المقدمة إلى ما يمكن أن يُعدّ كشفا لبعد من أبعاد مضمون الرواية وليس لمجرد موضوعها المحدد : « فليست أحداث هذا اليوم من أنباء القرون الأولى بل هى نكبات تتجدد كل يوم فى حياة كل فرد . فالناس أبدا معاصرون لذلك اليوم المشهود » [ص ٣] . ثم تبدأ الرواية التى تنتقل بنا بين مجتمعات ثلاثة فى أورشليم ، الأول هو مجتمع بنى إسرائيل والثانى مجتمع الحواريين والثالث مجتمع الرومان . وبالرغم مما يتسم به كل مجتمع من هذه المجتمعات من موقف عام من مسألة الصلب ، فبنى إسرائيل يتعجلون صلب هذا الذى يفسد دينهم ويمزق وحدتهم . والحواريون أتباع المسيح يبحثون عن طريق لإنقاذه والرومان لا يهمهم إلا حفظ النظام العام ، وتكريس سيطرتهم مهما كلف ذلك من قسوة وعنف وإسالة دماء . فإننا نجد داخل كل مجتمع من هذه المجتمعات مستويات من الخلاف والاختلاف بين شخصيات بعضها شخصيات تاريخية وبعضها متخيل ، ومواقف بعضها تاريخى وبعضها متخيل ، مما يفجّر باستمرار حواراً بين افكار جوهرية هى خلاصة الخلاصة فى حياة الإنسان فى كل العصور . وقد يبلغ هذا الحوار حد الفُرقة العاطفية بين رجل الاتهام الموكّل بإدانة المسيح وبين زوجته التى تتساءل : كيف يصلب إنسان يقول بأن الله هو الحب . وقد يبلغ الحوار حد القتل وتمزيق الجسد كما حدث بالنسبة للجندى الرومانى الذى احب « المجدلية » واعتنق المسيحية وامتنع عن أن يفشى لقائده سرّاً يتيح له اقتحام مدينة أعدائه . وقد يكون هذا الحوار مجرد خلاف فكرى بين الحوّاريين حول الموقف من صلب المسيح ، هل

يمارسون العنف لا نقاذه ، أم يكتفون بالانتشار لنشر دعوته التى هى فى جوهرها ضد العنف « أحبوا أعداءكم » ، وقد يكون الحوار مجرد حوار فكرى كذلك حول العلاقة بين النظام والضمير ، أو بين العقل والضمير ، أو حول معنى الحب والإيمان وكبح الشهوات أو حول العلاقة بين القوة الحيوية وقوة العقل وقوة الضمير ، أو حول مغزى الإظلام فى لحظة صلب المسيح ، إلى غير ذلك .

وهكذا يشيع فى بنية الرواية حوار صراعى فكرى متصل عبر أقسامه الثلاثة بين شخصياته المختلفة حول مواقف ومفاهيم وقيم إنسانية أساسية ، مما يعطى للرواية رغم سيادة الطابع الفكرى فيها ، مذاقا وتوترا أدبيا فنيا .

وبرغم توفر المفهوم المسيحى عبر الروايه ، الذى يتمثل أساسا فى الدعوة إلى المحبة والسلام ، والانتقال من القيم الحسية الخارجية إلى عالم الضمير الفردى الداخلى ، فالضمير هو المعبد الحقيقى وليس مجرد العبادات ، فإن الرواية تجنبت تقديم صورة الصلب وعبرت عنه بالإظلام ، تأكيدا للرؤية الإسلامية التى تقول بأن الصلب لم يتم وإنما « شبه لهم » . هذا إلى جانب دعوة واضحة إلى فصل الدين عن الدولة ، التى تعد تجسيدا لقول المسيح « أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله » ، وإن كانت إلى جانب ذلك ـ صدى لما كان يدور فى المجتمع المصرى فى مرحلة صدور الرواية [عام ١٩٥٤] من صراع حاد على السلطة بين ثورة يولية الناصرية وحركة الاخوان المسلمين . فما أكثر الفقرات المعبرة عن ضرورة الفصل بين الدين والدولة ، مثل : « إن الذين يدعمون النظام بالدين يخطئون فى حق الدين . إن النظام من عمل الانسان وهو ناقص وخاضع للتطور ولا يجوز ذلك على الدين » [ص ١٠٠] ومثل « أما أن يحاول الدين أن يغير نظاما بنظام فعمل لا يتعلق به . ثم إن النظام الجديد لا يلبث ان يصبح فى حاجة إلى تغيير . لأن هذه الأنظمة تتكون وتقوى ثم تنهار لأسباب خارجة عن الدين ، خارجة عن سلطان الفرد » [ص ٢٢٧] .

وكما بدأت الرواية بمقدمة ، تنتهى بخاتمة خلاصتها الدعوة إلى المواءمة والتوازن بين قوى ثلاث تعمل فى حياة الناس ، **هى القوة الحيوية** وما فيها من غرائز وشهوات ونزعات ، **وقوة العقل** وما فيها من قدرة على المعرفة **وقوة الضمير** وما فيها من إدراك للحق والباطل . فتكون القوة الحيوية مصدرا للنشاط وقوة العقل دليلا وقوة الضمير مانعة لهما من الشطط .[ص ٢٢٩ ـ ٢٣٣] .

ونكاد نتبين فى هذه الدعوة إلى المواءمة بين هذه القوى الثلاث ، حدة القوانين الثلاثة الطبيعية والانسانية ومافوق الإنسانية التى أصلها وفصلها محمد كامل حسين فى كتابه « وحدة المعرفة » .

وإذا كانت « قرية ظالمة » تعبر عن صورة مصغرة رمزية لتاريخ إنسانى ظالم مستمر فى ظلمه ، فإن « الوادى المقدس » هو البديل وهو القرية العادلة الخيرة فى مواجهة هذه القرية الظالمة . و « الوادى المقدس » هو كتاب من أواخر كتب محمد كامل حسين . وهو ليس رواية . فليس فيه أحداث أو شخصيات . ولكنه يتضمن معالم أخلاقية وروحية وقيمية لمدينة فاضلة جديدة يسعى لبنائها محمد كامل حسين عبر حديث حميم ـ طوال الكتاب ـ معك أنت أيها القارىء . على أنه ما يلبث أن يقول لك فى نهاية الكتاب « تحدثتُ إليك طويلا ، وعرضت عليك أمورا كثيرة تتعلق بنفسك ، ولم أقف لاسألك من أنت ؟ أما وقد انتهيت من هذا الحديث ، فأحسب أنى فى الواقع كنت أتحدث إلى نفسى . على أنى أرجو أن يكون هناك من يصلح له هذا الحديث كما أظن أنه صلح لى » [ص ٢٠٧] .

« الوادى المقدس » كما يقول فى مطلع كتابه هو البقعة من الأرض ، وهى القطعة من الزمن ، وهو الحال النفسية التى تسمو فوق طبيعتك وطبيعة الأشياء ، فوق ضرورات الحياة ، بل حدود العقل . هو حيث يكون إيمانك بما تؤمن به إيمانا قويا خالصا لا يشوبه شك ولا يعتريه ضعف » [ص ٥] . « وهو حيث تسمع صوت ضميرك صريحا واضحا آمرا بالخير فى غير تردد كأنه صوت الله » [ص ٦] « الوادى المقدس يكون حيث تريد وحين تريد ، لا يحده مكان ولا زمان ولايحده تعريف ولا وصف بعينه . فحيثما تطهرت نفسك وحيثما أحببت حبا خالصا ، وحيثما عملت عملا جميلا ، فثم واديك المقدس »[ص ٧]

والتطهر ليس صفة نفسية إنسانية عند محمد كامل حسين بل هو مظهر من مظاهر قانون كونى عام هو الاستقطاب . وهو - كما يقول - « موجود فى الجماد والنبات والحيوان وفى الطبيعة الإنسانية » [ص ٤٧] من الإبرة المغنطة إلى الاستقطاب الرأسى فى النبات ، إلى الاستقطاب الحركى فى الحيوان ، إلى الاستقطاب النفسى فى الإنسان . « فى الإنسان ، الله هو القطب ، والمستقطب هو النفس البشرية » [ص ٤٧] .

وتكاد نظرية الاستقطاب عند محمد كامل حسين أن تذكرنا -مع الاختلاف -بنظرية التجاذب الكلى فى الفلسفة الرواقية ، بل لعل رؤية محمد كامل حسين فى التطابق بين النظام الإنسانى المعرفى والنظام الكونى أن تقترب - مع الاختلاف - من نظرية التوافق مع الطبيعة عند الرواقيين كذلك .

وكتاب « الوادى المقدس » على تنوع موضوعاته هو فى الواقع وقفة مستأنية عميقة فى قمة الهرم الكونى المعرفى حيث يسود قانون الضمير وما فوق الإنسان وتكاد تتم به

وتكتمل منظومة محمد كامل حسين الفكرية . ولهذا قد لانجد جديدا فى كتابه « الذكر الحكيم » مما يضاف إلى هذه المنظومة . فالكتاب هو دراسات فى القرآن الكريم للمسلمين وغير المسلمين ، وللعرب وغير العرب ممن نشأوا على التفكير الحديث لتقريب القرآن من أفهامهم ، ولكن أهم ما يميز هذه الدراسات هو أنها محاولة لتفسير القرآن تفسيرا نفسيا ، وهو يعدّ بهذا امتدادًا للبعد النفسى فى منظومته الفكرية . على أن أخطرها فى هذا الكتاب هو محاولة تفسير إعجاز القرآن على أساس نظرية يقول بها محمد كامل حسين فى النقد الأدبى تقوم على مفهوم « قوة التعبير » . فهو يرى أن معجزة القرآن تكمن أساسا فى قوة تعبيره عن النفس الإنسانية عامة والنفس العربية خاصة ، وعن روح أهل الصحراء بوجه أخص . [ص ١٦٥ - ١٨٠]

هذه إشارات عامة لبعض معالم المنظومة الفكرية لمحمد كامل حسين ، لم تتشكل دفعة واحدة وإنما تطورت وتكاملت عبر سنوات حياته ، وقد نتفق معها أو نختلف ، وقد نرى فيها رغم الحرص على المواءمة تغليبا للعقل والعلم أحيانا ، وتغليبا للضمير والإيمان أحيانا أخرى ، وقد نرى فيها احتفالا بالجانب المادى الطبيعى الفسيولوجى

والجانب الأخلاقى الفردى التطهرى ، وتجاهلا للقوانين الموضوعية للواقع التاريخى والاجتماعى ، ولكنها تبقى برغم هذا ، رؤية ذات أبعاد علمية ومعرفية وجمالية وأخلاقية ودينية متسقة ، تستشرف أنبل أشواق الإنسان فى الحب والسعادة والتقدم والسلام .

تحية للمفكر والعالم والإنسان محمد كامل حسين فى هذه الذكرى المزدوجة لميلاده ووفاته .

اعـــــتدال عثمــــــان

الـــزمـــرد تمـــرد

تقدمت واجهة زجاجية لامعة كالبلور لا أرى من الداخل جيوش نمل أحمر تزحف مجنحة بجناح واحد تخترق صدغى الأيمن يتقدم تجمع كبير صوب الجبهة ينهش الشرايين تتمدد نبضها يضرب سمعى يشهر آلاف المدى تجتز الشعيرات الدموية الصغرى يلتهمها بمقاريض دقيقة تئز تحت فروة رأسى لم أعد أستطيع حملها ثقلت تواريخى أصابعى تضغط بعنف موضع الألم توقف الـزحف المتمادى الأم الجـافية صلبـة وضاغطة بجنون يعتصر الأم الحنون بصيلات الشعر تزأر منتصبة ملتوية منتحرة المنبت تفر عصافير الفكر وطوفان النمل يعلو ينال دواخلى يصعد عفونة وانشراخا فى الحلق صاح بى سيد الفلك ممتطيا عربة فارهة

« انج من بلد لم تعد فيه روح »

قال الجنوبى

« لا » للعربة السفينة

« قلبى الذى نسجته الجروح

قلبى الذى لعنته الشروح

يرقد الآن فوق بقايا المدينة

وردة من عطن »[1]

أتقدم أركن جبهتى على قضيب معدنى يؤطر الواجهة الزجاجية يتلاطم بحر البلور برودة تسرى سلاما

---

(١) وردة الأزل أمل دنقل

وجيزا فى رأسى نظرت فإذا بحارس ليس بشاب ولا هو بكهل رأسه نار وجسده ثلج بينهما رتق فلا النار تلج الثلج ولا الثلج يلج النار(٢)

ـ من أنت ما اسمك ؟

ـ محمية بتواريخى من الذين يعيشون فى أيامهم لست منهم

ـ ممنوع

أرى خلف واجهة البلور امرأة بشعر مستعار مهوش على الموضـة تضع كفهـاً بين فلقـة فخذيهـا بدت تضاريسها فى البنطلون الجلدى القصير أعلاها مثلث برميودا المميت

أين قرأت ؟

الحب فى زمن الكوليرا(٣)

هل مات ؟

برميودا إحدى جزر الأنتيل المحتلة من بريطانيا العظمى لم تعد لم نعد وعادوا فى بنطلون برميودا شربوا بحر الجنوبى الكاريبى وبحرنا فى زمن الكوليرا المحصن لا يموت

« هل أتاك حديث الجنود »

« إنهم لا يرجعون »

قالوا :

« إن يأجوج ومأجوج مفسدون فى الأرض »(٤)

قالوا :

ياذا النون المصرى (٥) فأقم لنا سدا لا يستطيعون له نقبا

قلت :

ياعبد الناصر نيران الحرب تثقب جدار القلب

---

(٢) عرجت الى معراج نامة واسم الحارس عبيد

(٣) اجوس مع جارسيا ماركيز فى متاهة العشق

(٤) « ويخلق ما لاتعلمون » من آيات الذكر الحكيم

(٥) ذو النون الحكيم ولد فى صعيد مصر العليا (٢٤٦ هـ ـ ٨٦١ م) جاب الدنيا على سجادة إيزيس السحرية وكان عارفا بأسرار الهيروغليفية وعلوم الكيميا أفرد له ابن عربى ترجمة اسماها"النجم الساطع المجيد"ولعبد الناصر قلب العقيق .

تنفض المرأة شعرها المستعار تشتعل حولها النيران الحارس وموظف الاستقبال يتسابقان بيد كل منهما منفضة يلتقط أحدهما رماد سيجارتها الدخان يغيم المرئيات استل النمل برودة القضيب السيخ ينغـرز فى جبهتى أتقدم بقع ضوئية تنفجر فى بؤبؤى نصال ضوئية تغور فى رأسى شىء يصدمنى الحارس لابد على حواف الانفجار ومضات معدنية حمراء رصاصية الحارس لابد يمنعنى لا أستطيع يقبض روحى أن أفتح فمى ينفجر غصبا عنى ختمت عليه بيدى أمد الحقيبة يعبث بداخلها لا شىء « لا » مجرد كلمة اندست فى تلافيف الورق ليست مدية المدى كلها فى رأسى تجتز بغير رحمة دمك مسفوح ياذا النون أمام عينى ثقب فى جدار القلب لاشىء استريحى لحظة يتبادل الهمس مع موظف الاستقبال بيده لفافة ورق ملتوية على نفسها كأوراق البردى التقطها من حقيبتى لابد وكأنى أعرفها المرأة جوارى تغوص بجلدها فى جلد المقعد تتداخل ألوان الطيف على حواف انفجار الضوء تهاجمنى روائح عرق أنثوى وخلطة تبغ أمريكى تنفذ فى عين الموظف تزننى وعين الحارس تفتش أوراقى جوفى يشتعل بسائل نارى يتدفق لاأستطيع لا أقدر معذرة أريد أن أزيل الآثار بنفسى لا بأس عاملة

النظافة ستأتى فى الحال استريحى أنهد على المقعد خلا الذى بجوارى ألمحها بازاء واجهة البلور تطالع الطريق بضيق يتطاير رذاذ عطر ينالنى تتأفف مستترة تحت قدمى بركة صغيرة عفنة تعوم عليها مناديل ورقية تتقلص غارقة فى السائل وتنكمش أقنعة الوجوه ذائبة

شبه لى أنى سمعت اسمى تقدمت فإذا بجمع كبير يبدو على سيمائهم آيات الانتظار قسم المخ والأعصاب بيدى اللفافة منطوية على وجعها كأوراق البردى رسم المخ يفرده الحكيم تظهر مومياء آنى الكاتب محمولة فى الناووس[٦] قرابينى المقدسة مكشوفة لعين ماعت إيزيس تائهة فى أحراش رأسى وذات الوجه الشفقى نفتيس منكفئة على صدرى

« فلا أقسم بالشفق والليل وما وسقْ والقمر إذا اتسق لتركبن طبقا عن طبق »[٤-٧]

الكاهن سم يحرق البخور من مسك وتبغ أمريكى وكافور ينثر الماء من قارورة حرارة حور تتصل بلحمى سلوك تنتهى بلاصقات مطاط شفاف فوق جبهتى وخلف أذنى شاشة الجهـاز ترتسم عليهـا سفينتى بغير مجاديف النجاة أين الجبل الذى لايموت يأمل أين لا عاصم لى لا ناصر العهد أتى مسارات ضوئية غريبة تسرق نبضى ذبذبة كهربية أسقط فى هاوية مائية ينقطع التيار أغرق فى عرقى تتحد الأصوات فى الظلام ضدى

أم الأشياء الحية تسكن الشاشة أنثى تسافر شمس الزمرد على جسدها تستل الشعاع الأخضر من هيمنة الظلام ذو النون الحكيم يعاود تثبيت لاصق المطاط النافر تقودنى صوب حقول السلام جميزة تظللنى هضاب

---

(٦) حاشية زمرد من سفر الموتى بردية الكاتب المصرى آنى الجالس ابدا القرفصاء يدون الزمن

(٤ ــ ٧) سورة الانشقاق ينشق لها قلبى

وجبال ضوئية أصعدها على الشاشة طبقا عن طبق ثقلت صخرة قلبى تواريخى تتدحرج منى بويضات زمردية فى بحر البلور تبيض لآلئ الذكرى[8] أصعد من قديم الروح المخبوء يسوح فى أقاليمى الجوانية والد البدايات نائية على الشاشة يظهر مستسرا فى شعاع هرمى رأيته فى جمع من زمرد أهلى يجلس القرفصاء والدنيا بين ركبتيه جسده كله فى بريق الزهرة وعطارد النهر العذب فى نقرة إبهامه الأيمن وبحار الملح فى نقرة إبهامه الأيسر يحيط بدلتا ذراعيه صدر الجميزة مورقة لا عدة لأوراقها أسماء معلقة فى أسماء بحر من زجاج كالبلور ينبسط أمامه كل حين يندلع البريق من عيون جسده يلتقط ورقة يسكب عليها قطرة مياه عذبة وقطرة مياه ملحة ويختم عليها بأختام سبعة ثم يطلقها فى بحر البلور ويأتى بسفر من أسفار الدنيا التى بين ركبتيه يسطر فيه كلمة السر يقول

ياكاتب الحقيقة كتابة الحقيقة بأقلام الحقيقة وكتابة المعرفة بأقلام المعرفة وكل كتابة بأقلامها تسطر فمن هو بمستحق أن يفتح له السفر ويفك أختامه ؟[9]

أخذتنى حيرة الكلمة وتذبذب قولى فى موقف القلقلة قطب جد[10] غلبنى بكاء مر لما رأيتنى لا أستحق أن يفتح لى السفر لم أعرف كلمة السر

ــ من أنت ما اسمك ؟
ــ أنسيته أم أننى أُنسيته فى بحر البلور لما رأيت جهلى حجاب رؤيتى علمى حجاب رؤيتى
ــ من عرف الحجاب أشرف على الكشف وللحقيقة ألف قناع قلم كاذب

وجدتنى أقبض على قلم مقصوف قلت دع روحى تدخل الحضرة لا تذرنى للتهم الأحشاء والاثنين وأربعين عقربا تغتذى بالدماء

قلت دعنى أدخل الحضرة ، عباد الشمس يتململ فى حزنه ورق الجميزة يسقط فى بحر البلور تمهل لا أعرف كلمة السر لكنى أردت أن أدمر اللؤم يوم كيل الكلمات إنما الماضى يرفض أن يموت والمستقبل يأبى أن يولد قلت شفيعتى سيدة الزمرد من تشع الشمس على جسدها من تظهر الصورة منذ البدء وثعبان الجحود يرقد فوقها عكر زبرجد شهورها تمساح القلب الهامد

شفيعتى صانعة نفسها والصحارى تطلق أرانب فوضى تعيث فى سنينها ثقوبا فى جدار القلب والرداء المخترم الذى يكسو الروح وقت انكسار الروح من تحت المُدَثِّرة جسده مرهوبة الصوت

---

(٨) نرجسة لمحمود درويش على مرمى حجر من فضة القمر

(٩) النفرى يدخلنى مدخل صدق الى معراج نامة فأدخل سفر الرؤيا برفقة يوحنا وشيخى عبد الكريم الجيلى صاحب الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل

(١٠) من أحكام تجويد الذكر الحكيم

ـ من أنت ؟
ـ ألا تعرفها ؟
ـ وهل عرفها أحد ؟

وجوه ثلاثة تطل عليّ من فوق أرنب وتمساح وثعبان تحول بيني والمدخل البعيد تعلوه علامات القوة والحياة والأمان ونقش على بوابة الماضى يرفض أن يموت والمستقبل يأبى أن يولد فى الظلمة تبرق الوجوه المُقَنَّعة وأيدٍ مطاطية القفازات لزجة الملمس ترفع الغطاء تكتم انفاسى رائحة خانقة هاربة منى لاصقات المطاط تنحشر فى اذنى غشاوة على سمعى سميكة على عينى نصال مدى مسنونة تندفع فى جسدى وراحوا يصرفون بأقلامهم صريرا بعثرنى شعاع زمرد يكتبنى أبصرته يخفق فى هواء الشاشة بجناحى صقر يدخل سفر التحولات مترعا بالزمرد عاريا بصدر انثوى وراس عنقاء يسحب وراءه سحابة غبار القرون الطويلة وهم يسحبون نفسى يطوونها على هيئة فرس اسود يطوحونها فى الظلام مهرتى تركض مخطوفة القلب فى أخدود مسدود شقوقه زواحف بأجساد ارانب عقارب محدقة تلسعنى إبرها بسم أزعف والمهرة مخطوفة القلب تركض مفتوحة الاحشاء الدودة الثعبان فى فمها أسنان تمساح كالأوتاد تلقف لحمى فى شدقها يصرخ ياشفيعة الزمرد فإذا بالمهرة تقدح بحافرها البرق وذات الصوت المرهوب تنفجر بصهيل المهرة شد أزرى فوق صهوتها تعلقتُ بريشة من جناح الصقر وهو يعبر سماء الشاشة مترعا بالزمرد تمرد تاركا خلفه سحابة غبار القرون الطويلة

وجعلت تفتح عينى وفى سمعى تردد الزمرد تمرد تمرد تمرد .

سامى خشبة

لويس عوض ... ومسألة : الجهل بالثقافة العربية

ليس فى مقدور احد ان يقلل من اهمية الدور الكبير الذى لعبه لويس عوض فى سبيل تطوير ثقافتنا المعاصرة ، ولن يتهم احد بالإسراف فى الثناء على جهوده ، فى مجالات التعريف بتيارات الثقافة الغربية ـ الحديثة والمعاصرة ـ وجذورها : من الفلسفة والفن إلى الفكر السياسى والاجتماعى ، إلى مراحل تطور الفن الدرامى إلى الشعر إلى التاريخ السياسى والتراجم إلى الرواية وانواع الأدب القصصى . ودور لويس عوض فى التنظيم النقدى والنقد التطبيقى والتاريخ للفكر المصرى الحديث دور غير منكور بصرف النظر عن تحفظات البعض على نقله مناهج النقد فى الغرب نقلا ميكانيكيا غالبا (مثلما فعل الكثيرون من جيله ومن الجيل التالى له) وبصرف النظر عن تضخيم دور بعض الشخصيات المريبة او الغامضة وتفسيره لأدوارهم تفسيرا يخرج على الاتجاه العام لفكر لويس عوض نفسه (مثلما فعل فى رسمه لشخصية الجنرال يعقوب وتفسيره لدور هذا الرجل اثناء تواجد الحملة الفرنسية فى مصر) . بل إنه يمكن ـ مع الأمانة الكاملة مع النفس ومع الحقائق ـ النظر إلى علاقة بعض مما كتبه لويس عوض بمراجعه ، نظرة تعتبر التأثر اكثر من اعتبارها النقل ، ودور هذه الكتب فى التبصير بكثير من القضايا الفكرية والنقدية الكبرى . دورلا ينكر ايضا على كل حال .

غير أنه لن يقلل من دور لويس عوض ، ولن ينقص من مكانته الكثير ، إذا القينا بعض أضواء الشك على علاقته المعرفية العلمية ـ أو حتى العامة ـ بمعظم جوانب ومكونات الثقافة العربية ، ثم إذا أبدينا بعض الشكوك حول حرصه على المنهجية العلمية المطلوبة فى دراسات متنوعة ـ من عمود الشعر إلى الأدب الشعبى العربى إلى فقه اللغة ـ فهى جميعا دراسات تتناول جوانب من بنية الثقافة العربية ، المكتوبة والمعاشة على حد سواء .

* * *

ولا تطمح السطور التالية إلى تقديم دراسة متكاملة حول ـ أو : عن ـ أعمال لويس عوض التى تتناول فيها جوانب مختلفة من بنية الثقافة العربية ، وإنما سنكتفى بعدد من الملاحظات المعلوماتية من ناحية ، أو المنهجية من ناحية أخرى ، عن بعض أعمال لويس عوض مثل : مقدمة بلوتولاند ؛ وعلى هامش الغفران ، وأسطورة أو ريست والملاحم العربية ؛ ومقدمة فى فقه اللغة العربية ، إضافة إلى ملاحظات عن بعض المقالات الهامة للدكتور عوض كتبها عن اعمال ادبية مصرية معاصرة ، لمحاولة تبين مدى علاقته المعرفية والمنهجية بموضوعات تلك الأعمال ، التى على راسها أعمال شعرية لصلاح عبد الصبور ، وأخرى روائية لنجيب محفوظ .

● ● ●

لقد قدم لويس ، ديوانه الشعرى الوحيد : بلوتولاند ، بمقدمة مشهورة ، أصبحت تعد من « كلاسيكيات » الكتابات النظرية التى دعمت حركة الشعر الحديث وروجت للثورة الشعرية العربية منذ أواخر الاربعينيات .

ولكننا نظن أن النبرة الخطابية الزاعقة التى سيطرت على كتابة تلك المقدمة ، ، قد لفتت انظار ثوار حركة الشعر العربى الجديد عن مهامهم الرئيسية ، على مستوى التنظيم ثم على مستوى التقعيد العلمى ، تلك المهام التى كان يتعين عليهم أن يحتملوا عبء القيام بها منذ البداية ، لكى يقيموا الأساس الفكرى والعلمى اللازم لثورة شعرية قوية وذات قدرة على التفاعل الصحى ـ منذ البداية ـ مع تراث الشعر العربى كله .

ولكن مشكلة مقدمة « بلوتولاند » لا تقف عند حدود النبرة الزاعقة ، وإنما تتعداها وتصل إلى مسألة معرفة لويس عوض معرفة علمية وتفصيلية بما يتحدث عنه ، وهو « عمود الشعر العربى » . فالواضح من القراءة التحليلية البسيطة لنص المقدمة ، أن الدكتور لويس كان يعرف بعض الأسماء التى تتردد فى هذا الموضوع ، ولكنه لم يكن يعرف المسميات ، وإلا لاستخدمها فى المقدمة ، أو فى اية مناسبة أخرى مما أتيح له الكثير منها حتى وفاته . إنه يقول مثلا : لقد انكسر عمود الشعر العربى إلى غير رجعة ، ولكنه لا يبين لنا ما هو هذا العمود ؟ ، غير أن العبارات التالية ، وحتى نهاية المقدمة ، توضح بما يقطع اى شك انه كان يتصور أن « عمود الشعر العربى » هو شكل القصيدة التقليدية ، الذى يتضمن تكوينها من أبيات

متراصة « عموديا » ثم يتضمن تكوين كل بيت (أو سطر كما كان يقول ، مترجما لكلمة Line الانجليزية) من شطرين يتساويان فى عدد التفعيلات وفى عدد الإيقاعات ونبرتها ؛ وربما يشير لويس عوض أحيانا فى المقدمة إلى أن « العروض » هو العلم الذى يختص بضبط إيقاعات الشعر العربى ، وأن العروض نفسه (أى : ضبط الإيقاعات بشكل عملى فى تأليف الأبيات) هو جزء من « العمود الشعرى » ، ولكنه لا يقدم أى كلمة تشير إلى أنه أدرك عن العمود الشعرى أكثر من ذلك : أى أنه لم يوضح أنه يعرف شيئا عن تقاليد البناء الشعرى العربى ولا عن تطور تلك التقاليد وتنوعها وتعددها على مر العصور ، غير أن ما هو أكثر إثارة للشك فى معرفة لويس عوض الشعرية العربية ،

هو أنه لا يتحدث بكلمة « علمية » واحدة عن العروض العربى التقليدى (عروض الخليل وبحوره . . الخ) ولا عن العروض الذى يقترحه هو ، إنه لا يقترح علما إيقاعيا جديدا بديلا للعلم الإيقاعى الذى يرى أنه زال أو لابد أن يزول ؛ وإنما تقرأ عنده صفحات وراء صفحات من الإنشاء اللغوى العالى النبرة عن فساد العمود الشعرى العربى ، وعن المبررات التاريخية والاجتماعية والنفسية لذلك الفساد ، ولكنك لا تعرف إن كان الرجل يعرف فعلا ما يتحدث عنه وعن فساده ، بكل تلك الحمية ، أم أنه ـ فى الحقيقة ـ لا يعرف عنه شيئا معرفة علمية محققة ؛ إن مقالا طويلا يتحدث عن « ثورة على عروض قديم » وعن تقديم عروض جديد ، كان لابد أن يحتوى على شىء من التحليل النقدى لهما معا ـ العروض القديم والعروض الجديد المقترح ـ أو لأى منهما ؛ ولكننا لا نجد شيئا من ذلك مطلقا ، كأن الموضوع موضوع حماسى وشعورى ، وليس موضوعا علميا ومعرفيا بأى شكل .

ولذلك فإننا لن نجد باحثا واحدا جادا فى الأسس العلمية للشعر الحديث ، يستطيع أن يعود إلى كلام لويس عوض عن هذا الشعر ، أو أن يرجع إليه فى مناقشة علمية عن بناء هذا الشعر وإيقاعه ولا عن الظروف الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية التى فرضت ظهوره ، كل ذلك رغم الأهمية التاريخية لذلك الكلام .

* * *

ورغم أن لويس عوض لم يزعم أبدا أنه « تعلم » شيئا من علم تحقيق المخطوطات العربية (أو ما يسمى إجمالا : التراث) ، ورغم إنه لم يزعم أبدا انه قرأ أو حقق أى مخطوط واستخرج علما من أى مخطوط ، أو عنى بأن يدرس التراث العربى أو جانباً منه فى مصادره الأصيلة المحددة . رغم كل ذلك فقد قرر ذات يوم من أوائل الستينيات أن يكون له كلام فى جانب هام من جوانب ذلك التراث ، فقدم دراسته المشهورة عن التكوين الفكرى والثقافى لأبى العلاء المعرى ، و التى نشرها تحت عنوان : على هامش الغفران .

ورغم أن هذا العنوان يوحى بأن الدارس لن يخوض فى « نص » رسالة الغفران . وإنما سيتجول على « هامش » النص ومن حوله ، لكى يستبصر العصر الذى كتب فيه النص ، و حياة مؤلفه ومصادره وثقافته ، وهو ما حاوله

لويس عوض فعلا . . رغم كل ذلك فإن السؤال : لماذا الغفران ، ولماذا المعرى بوجه خاص ؟

ربما كان السبب كامنا فى رثاء الدكتور لويس عوض للدكتور محمد مندور ، عام ١٩٦٥ ، وبشكل خاص فى كلام لويس عوض عن علاقة مندور بطه حسين ؛ ولكن قد يتضح السبب أكثر فى كتاب « المحاورات الذكية » حيث أطلق الدكتور لويس على نفسه اسم : المعلم العاشر ، بعد « المعلم التاسع » . . الذى هو طه حسين .

ولكن هذا كلام قد يرقى إلى مستوى التكهنات والبحث فى « دخائل الضمائر » ، ومع ذلك ، فلاشك أن اختيار الدكتور لويس لرسالة الغفران ، ولحياة المعرى ، موضوعا لعمله الوحيد - حتى ذلك الحين وحتى وفاته بعد ذلك - المتصل بالتراث العربى المكتوب . . لاشك أن هذا الاختيار كانت له علاقة بطه حسين من جانب آخر ، إذ يتضح من قراءة « على هامش الغفران » أن لويس عوض اعتمد أساسا وبشكل كامل على كتابات طه حسين عن المعرى ، لم يكد يتجاوزها . ومع ذلك فليست هذه هى المشكلة .

المشكلة هى أن « على هامش الغفران » بينما كان يهدف إلى الكشف عن العلاقة الوثيقة بين فكر المعرى وتكوينه الثقافى وبين مصادر غربية (مسيحية) بعينها ، فإنه اختار طريق التخمين والاستنتاج القائم على أدلة بالغة الضعف ، من بعض الشذرات التى تروى عن حياة المعرى الشخصية فى المصادر العربية الخمسة التى حدد طه حسين أنها المصادر الوحيدة عن حياة أبى العلاء (معجم الأدباء لياقوت و إنباه الرواة للقفطى ، والوافى بالوفيات للصفدى ، وتاريخ الذهبى ، ثم وفيات الأعيان لابن خلكان) . وقد لاحظ طه حسين أن المصادر الأربعة الأولى : « تتفق فى أن لفظها يكاد يتحد فى كثير من المواضع » ، وأن ذلك يدل على أنها ربما استقت من مصدر واحد نستنتج من كلام طه حسين أنه مصدر مفقود ، ولكن الدكتور طه ينتقد هذه المصادر بأنها ليس لها : « من التحقيق التاريخى - بالمعنى الذى نفهمه - حظ ، وإنما هى روايات يجب أن توضع موضع الشك وألا يقبل ما جاء فيها إلا مع الاحتياط الشديد » . . .

وهذا الاحتياط هو ما اتخذه طه حسين فى كل ما كتبه عن أبى العلاء ، أما الدكتور لويس ، فإنه ينقل عن كتابات طه حسين ، ما أورده من نصوص المصادر ، ثم يسقط - دائما - نقد طه حسين لما يقتطفه من مصادره (وهو الخبير بذلك) . وقد كشف الأستاذ محمد شاكر ، فى نقده لكتاب الدكتور لويس - هذا النقل وذلك الإسقاط ، من جانب الدكتور لويس ، كشفا موضوعيا محددا كما ينبغى لعالم فى « تحقيق النصوص » مثل الأستاذ شاكر (واكتفى الدكتور لويس ، للرد على الأستاذ شاكر - بأن قال : إن اليمين الرجعى قد هاجمنى !) وذلك فى قضية تتعلق بالمعلومات ، وبالطريقة الموضوعية - أو بالمنهج الموضوعى - فى استخدام المصادر . ولا تتعلق بالايديولوجيا أو بالموقف الفكرى (يمينا كان أو يسارا) .

كان هدف الدكتور لويس هو أن يؤكد العلاقة الوثيقة بين أبى العلاء (وبين الثقافة العربية فى عصور تأسيسها) وبين الثقافة الغربية (اليونانية ، الهيللينية ، المسيحية) .

ورغم أن هناك ألوف الأدلة الموضوعية على وجود هذه العلاقة ، فإن الدكتور لويس أراد أن يكتشف « أدلته » الخاصة به . ولكن الرجل لم يكن يستطيع - بحكم نوع تعليمه وتدريبه الأكاديميين - أن يغوص فى نصوص الفلسفة العربية والفقه وعلوم اللغة ، ولذلك اعتمد على النصوص الغربية (النصوص التى قام فيها المحدثون بقراءة النصوص القديمة وتحليلها) ثم اعتمد على التخمين (مثل قراءة نصوص الأشعار ، أو بعض سطور الكتب ، قراءة خاصة) طارحا - بناء على التخمين - افتراضات ، تحتاج مناقشتها - وليس حتى إثباتها - إلى معرفة أخرى لم تتوفر للدكتور لويس .

* * *

سيتجلى ذلك بوضوح أكبر فى الكتاب العجيب الوحيد الذى أصدره الدكتور لويس عن الأدب الشعبى العربى ، وهو كتاب : « أسطورة أوريست والملاحم العربية » .

وبينما لا نجد فى كتاب : « على هامش الغفران » أية إشارة إلى نص واحد من كتابات أبى العلاء غير ما أورده طه حسين - الأمر الذى قد يدل على أن لويس عوض لم يتمكن من قراءة رسالة الغفران نفسها التى كتبها أبو العلاء فى آخر حياته مستخدما فيها كل معرفته الهائلة باللغة العربية فى عصره - فإننا نجده يكثر من الاقتباس من سيرة : « الزير سالم ، المهلهل الكبير » ، وهى سيرة صغيرة (هى أصغر السير الشعبية حجماً) ، كتبت نقلا عن الرواة الشعبيين - وتغلب عليها الصياغة العامية . ولذا فقد قرأ « النص » دون شك ، وقدم له تلخيصا وافيا .

ولكن الدكتور لويس الذى لا نعرف له قبل هذا الكتاب « المفاجىء » علاقة بدراسة الادب الشعبى ولا بالدراسات المقارنة ، يقدم لهذه السيرة الذاتية قراءة مدهشة : فحتى الصفحة رقم ٣٢ من الكتاب (فى طبعته الأولى) يكون القارىء قد واجه ثلاثة أحكام تتعلق بالمصدر الأصل للسيرة : فهى تعد - فى الحكم الأول - تحويرا للأسطورة الأوزيرية المصرية ، اعتمادا على التقارب الصوتى بين اسم : أوزير ، وبين لقب : الزير ؛ ولكنها فى الحكم الثانى ، تعد تحويرا لإلياذة هوميروس ، اعتمادا على إشارة إلى ألف سفينة يعدها تبع اليمانى لمحاربة الشام (مثل سفن الإغريق الألف فى حملتهم على طروادة) واعتمادا على وجود زوجة مخطوفة (جليلة بنت مرة مثل هيلين الإسبرطية) ، واعتمادا على تشابه حيلة دخول المدينة (المحاربون يختفون داخل حصان يوليسيز المشهور فى الالياذة ، ويختفون فى أجولة تحملها الخيول أو الجمال فى السيرة) . . . ولكن السيرة تعود إلى حكم جديد - ثالث - لتكون تحويرا لجملة أو جملتين فى كتاب صموئيل من التوراة ، اعتمادا على أن الزير سالم حارب الأسود فى « بيرالسباع » وبير السباع هذه - عند الدكتور لويس - تحوير لـ « بيت شيبا » فى سفر صموئيل التى هى - عنده وحده أيضا - بير سبع الفلسطينية !!

بل إن هناك أحكاما جزئية ، تربط بين الزير - وشقيقه كليب - وبين هاملت شيكسبير شخصيا ، لأن كليبا - مثل هاملت - كان ابنا منتقما لأبيه ، بل إن جلسة التبع اليمانى على عرشه وإلى جواره جليلة بنت مرة ، تذكّر الدكتور لويس بجلسة كلود يوس وجرترود (عم هاملت وأمه) وهما يتفرجان على تمثيلية هاملت فى القصر .

ولكن الدكتور لويس لا يشير إشارة واحدة - على طول الكتاب (٢٠٧ صفحات) إلى وجود شىء فى كتب الأدب العربى الجاهلى القديمة اسمه : حرب ابنى ربيعة - بكر وتغلب - أو : حرب البسوس (ويعتقد د . لويس أن

البسوس تحوير لاسم : بلقيس الملكة اليمنية السبئية التى قابلها سليمان الحكيم فى سفر صموئيل) ، ولا يضع أمامه الافتراض الوحيد الذى كان لابد من مناقشته ودحضه قبل الشعور بالاحتياج إلى افتراضات أخرى ، وذلك هو افتراض أن الرواة الشعبيين عرفوا قصة حرب البسوس العربية ـ التى جرت فى القرن السابق على الإسلام ودامت كما تقول المصادر نحو أربعين سنة ـ من مصادرها ، ثم راحوا ينسجون حولها سيرة كاملة ، ربما تكون قد تراكمت فيها ـ أو عليها ـ مأثورات أخرى من تراث كل منطقة أو جزء من البلاد التى استقر فيها العرب النازحون من نجد أو من اليمن بعد الفتح .

فى تصور كاتب هذه السطور ، أنه كان مستحيلا أن يبتكر الرواة الشعبيون أسماء : كليب وجليلة ومرة وجساس (فى رأى د . لويس أن اسم : جساس ، هو واسم : سلطان ، ليسا سوى تحوير لاسم : سيت إله الجدب والقحط والأعداء المصرى القديم !) وغيرها من عشرات الأسماء والأحداث والأشعار الموجودة فى كتب الادب العربى ، كما أنه يصعب افتراض أن حرب البسوس قد وقعت عدة مرات فى عدة بلدان وأن أبطالها كانوا يحملون نفس الأسماء فى كل مرة ، تماما كما يصعب افتراض أن الرواة الشعبيين العرب ، قد أخذوا الرواية الأسيوية للإلياذة ، فألبسوها ثوباً جديداً واخترعوا لها أسماء ، يتصادف أنها هى نفسها أسماء أبطال الحرب التى وقعت فعلا فى شرق شبه الجزيرة وشمال شرقها ، وتناقل الإخباريون أحداثها إلى أن سجلها المؤرخون . .

ونحن نعتقد بإن الدكتور لويس لم يكن يعرف شيئا عن وجود قصة تلك الحرب فى كتب الأدب وكتب التاريخ العربى (وربما كان قد استبقى من سنوات التلمذة شيئا من ذكريات عن قصة الحرب وأسماء بعض أبطالها ، ولكن الأرجح أنه لم يراجع ذكرياته فى الكتب الأصول ، وإلا لكان قد أشار ولو مرة إلى احتمال الأصل العربى للسيرة ، وهو الاحتمال الوحيد « المعقول » الذى كان لابد من مناقشته قبل الدخول فى الاحتمالات البعيدة الأخرى) .

أما الافتراض الثانى الذى تفرض مناهج البحث العلمى مناقشته ، فهو افتراض أن تنتج الثقافات المختلفة « تيمات » متشابهة : مثل «تيمة » الابن المنتقم لأبيه ، أو الأخ المنتقم لأخيه ، أو الزوجة الخائنة أو الوفية ، أو البطل المستعصى على الموت إلا بسر لا يعرفه سواه وسوى الآلهة . الخ . وهذا افتراض قائم على نظرية مشهورة من نظريات علم الإنسان الثقافى ، مقابل نظرية أخرى تقول بـ « الانتشار » . ولكن انتشار « تيمة » معينة من ثقافة مركزية إلى ثقافات أخرى ـ تكون هامشية وتظل كذلك أو تتحول كلها أو بعضها الى ثقافات مركزية ـ ذلك الانتشار ، يمكن إثباته عن طريق اكتشاف تشابه بعض الأسماء أو تكرار حروف بعينها فى أسماء الأشخاص أو فى أسماء الأماكن أو فى أعداد السفن .

ولكن الدكتور لويس لم يطرح كل هذه الافتراضات للمناقشة ، وحين طرح افتراض « الانتشار » لم يناقشه على الأسس العلمية المقبولة فى مناهج البحث العلمى ، ربما لأنه لم يكن يعرف هذه المناهج ، بمثل أنه لم يكن يعرف الأصل العربى لسيرة سالم الزير ، المهلهل الكبير ، الذى سمى كذلك لأنه : أول من هلهل الشعر ، على حد قول كتب الأدب العربى التى لم ينظر إليها الدكتور لويس .

* * *

ويعود الدكتور لويس إلى نفس طريقة الكشف عن تشابه الألفاظ ، لكى يثبت مقولة قديمة - من أوائل القرن الماضى - عن الأصل الهندو- أوروبى للغة العربية ، هذه المقولة ، التى رددها دون جزم بها ، بعض علماء تاريخ اللغات البريطانيين ممن درسوا العربية فى الهند فى القرن الماضى (-وطرحها كفرضية غير مقبولة المستشرق البريطانى الكبير نيكولسون فى كتابه : (تاريخ أدبى للعرب A Literary History of Arabs.)

.. ان هذه الفرضية هى ما يبعثها الدكتور لويس عوض ، لكى يقيمها ــ من جديد ــ على أساس التشابه المورفولوجى لعدة مئات من الكلمات (المفردات) تنتمى لعدة لغات « هندو- أوروبية » وللغة العربية ، وأحيانا للغات أخرى تنتمى إلى الأسرة اللغوية السامية . ومرة أخرى يبدو أن الدكتور لويس لم يشأ أن يتعرض للنظريات العلمية الأساسية التى ناقشت مسألة : « التبادل اللغوى » أو الانتقال اللغوى بين الثقافات المختلفة ، وهى نظريات ابتعدت خلال ثلث القرن الأخير كثيرا عن التقسيم التقليدى للأسر اللغوية - وابتعدت بشكل خاص عن مبدأ : « الأسرة الهندو- أروبية » فيما يقول المتخصصون ؛ ومع ذلك ، فإن الهدف الذى كان يسعى إليه الدكتور لويس عوض - وهو هدف أيديولوجى أكثر منه هدفا علميا ، يمكن أن يبرر له العودة إلى نظريات مهجورة رجح الآن خطؤها - أو قصورها عن استيعاب حقيقة الظاهرة اللغوية ، ظاهرة التشابه المورفولوجى لمفردات اللغة ، ثم التفاعل اللغوى الذى يجعل التشابه أعمق من مجرد التشكيل الخارجى للمفردات .

الهدف الأيديولوجى الذى كان يسعى اليه لويس عوض هو إثبات أن الثقافة العربية - فى أعمق جذورها - أى اللغة - جزء من ثقافات الشعوب الهندو أوروبية . وبذلك يمكن له أن يقول بأن العلاقة الثقافية بين العرب وبين أقدم من ظهرت له ثقافة عالمية معروفة (أى الإغريق القدامى من الأوروبيين والايونيين .. الخ) هى علاقة أصول غائرة فى تاريخ ما قبل « الثقافة » أو ماقبل : « التمايز الثقافى » . ولكن لأن هذا الهدف لا يسنده شىء من « حقائق التاريخ ــ المؤكدة ــ ولا حتى المفترضة ــ فإن لويس عوض يتجه إلى هدفه من ناحية أخرى تماما ، هى ناحية مناقشة إحدى المقولات الأسطورية فى الثقافة العربية ، هى مقولة

أن « اللغة العربية » التى نزل بها القرآن ، كانت هى اللغة التى تحدث بها الله لآدم وللملائكة فى لحظة الخلق ، وهى المقولة التى كانت من دوافع المناقشة الأصولية فى القرون الثانى والثالث والرابع الهجرية ، حول : قدم القرآن الكريم أو خلقه .

يفاجئنا الدكتور لويس عوض ـ فى مقدمة كتاب : مقدمة فى فقه اللغة العربية ، باستخدامه أبيات من أبى العلاء يسخر فيها من هذه المقولة (وهو الذى لم يستخدم فى دراسته عن غفران أبى العلاء أى نص علائى سوى ما أورده طه حسين) ثم يفاجئنا أكثر بعرضه ومناقشته لكلام الأصوليين (من معتزلة وأشاعرة) الذين تناقشوا فى قضية خلق القرآن أو قدمه . لكى يصل بنا إلى أن القول بقدم القرآن هو الذى ساد فى النهاية ، رغم انحياز سلطة الخلافة (أيام المأمون) مؤقتا إلى المعتزلة القائلين بأن القرآن مخلوق (وإلا لتحتم القول بوجود قديمين ، هما الله والقرآن معا) .

ولا يخفى على أحد بُعد قضية الدكتور لويس الأولى (قضية آرية اللغة العربية ، واستحالة : ساميتها) عن المقدمات التى دخل من خلالها إلى تلك القضية الهدف : فليس فى العلم اللغوى وجود لقضايا من نوع : أى لغة تحدث بها الله إلى الملائكة وإلى آدم فى لحظة الخلق . وتلك على كل حال ، صارت قضية طريفة من طرائف قضايا مناقشات الأصوليين فى القرون الوسطى ، لا يصح أن تطرح الآن كفرضية علمية قابلة للنقاش ، رغم أهميتها كقضية تبين جانبا مهما من جوانب تأثير الثقافات الآسيوية . (الفارسية الزرادشتية ، والهندية البراهمية خصوصا) على الثقافة العربية الإسلامية فى العصور الوسطى ، أى رغم أهمية تلك القضية فى دراسة تاريخ تطور العقلية « الفلسفية ـ الدينية » لمسلمى العصر الوسيط تحت تأثير الثقافات الآسيوية ، والجانب الإشراقى (الفيثاغورى ـ الهيرميسى) من الثقافة اليونانية الشرقية أو الثقافة الهيللينستية . .

ولكن الدكتور لويس ، بخوضه فيما لا يعرفه عن تطور الثقافة العربية الكلاسيكية فى العصر الوسيط وعن تاريخها وما تأثرت به ، لا يأبه للمشاكل المنهجية المترتبة على مناقشة « فقه اللغة العربية » والمندرجة تحت هذه المناقشة . حسبه أن يصدر كتابا فى فقه لغة يثبت أنه أحد كبار نقاد ادبها . ولكن : ما هكذا تورد الإبل ، كما قالت العرب ! .

* * *

لقد نما حبى للويس عوض ـ وأُلفتى له كمتحدث ومناقش وراوية حافظ لألوف سطور الشعر الإنجليزى ـ الرومانتيكى خصوصا ـ فى بيتنا ، خلال جلوسى صبيا وفتى ، على هامش جلسات الكبار : إبراهيم زكى خورشيد ومحمد بدران وعلى أدهم ولويس عوض ، وغيرهم ، مع دريني خشبة ، ومع الحب نمت أيضا عادة التحسب لوجود « وجهة نظر » أخرى ، والتحسب لوجود أدلة ملموسة (تمثل الحقيقة) فى مواجهة أدلة تأملية (تمثل الذهن المجرد كما تمثل قدرة الاستدلال بصرف النظر عن الحقائق) . . وفى تلك الجلسات كان لويس عوض يسأل عن الثقافة العربية ، ولا يجيب بشأنها . كان يسأل عن حقائقها ويحاول أن يستدل مما يسمعه ، بقدرته على توليد الكلام .

ولكن حين قرر أن يكتب فى قضاياها ، لم يشأ أن يتجاوز ـ فى المعرفة ـ مستوى السائل الذى يدهش من أن مقامات الحريرى مازالت تطبع فى عصرنا ، وأنها ذات قالب قصصى إلى جانب أنها نموذج لأدب عصر كامل ـ واحد ـ من عصور الثقافة والأدب العربيين ! .


لوحة رقم ١٠

عن « متتالية كافافى »

للفنان أحمد مرسى

■ ليست « متتالية كفافى » للفنان احمد مرسى ترجمةً بالرسم ــ اى بالَحفْر هنا على وجه التخصيص ــ ولا تصويراً به ، لأشعار كافافى ، ولا يمكن أن تكون ؛ ببساطة لأنّ الشكل والمحتوى ــ وفقاً للثنائية التقليدية الشهيرة ــ لا ينفصلان فى الفن ، ومن ثم ــ يستحيل إفراغ مضمون لكافافى ــ مثلا ــ فى شكل لأحمد مرسى ، البديهية هنا واضحة ، كما انها ــ متتالية احمد مرسى ــ ليست تصويراً Illustra-tion لقصائد كافافى ، إذ ان الاليستراسيون نوع من الفنون الصغرى ، أو من الصنايع على الأصح ، وليس الفنانِ الحقّ ــ ولا يمكن ان يكون ــ « مترجما » لفنٍ آخر ، ليس فى هذا اى غضاضة تضير بالترجمة ، وهى فى احسن أحوالها مقاربة وإيحاء بالأصل ، او إعادة خلق فى احوال نادرة وعبقرية .

قصاراى فى هذه الكلمة الموجزة إذن أن أستشف أوجه المقاربة وتشابه الإلهام فى مسعيين فنيين لكل منهما خصائصه الفريدة والفذة ؛ وإن تواشجت بينهما صلات قربى وتراسُل ، لا صلات نقل أو تساوق .

●

وسنلاحظ على الفور ، فى هذا السياق ، أن أحمد مرسى قد اختار وسيلة « الحَفْر » فى متتاليته المهداة الى ـــ أو المستلهمة من ـــ كافافى .

والحفر كما هو واضح فنٌ يعتمد نوعاً من الصحوْ sobriete ، وصفاء الخطّ ، وقَصْد economieالأدوات ، أى ما يوشك أن يكون تزهُّداً فى بذخ التلوين وفى تراكب أو تعقد التكوين على السواء ، نوعاً من النُسك الفنّى اذا صح لى التعبير وفيه غُنية تامة عن غنى الفَرشْة التشكيلية وعن كثافة النسيج . وهو ما أعنى عندما قلت إن فى هذا الفنْ ، إذن ، صَحْوٌ وصفاء .

ولكن هذا الصحوُ يكنّ فى قلبه تلبد الغيم ، محكوماً أو مكنوناً ، ومسيطراً عليه ، هذه سمات الإسكندرية ، مدينتى الحوشية القدسية التى ترابها زعفران ، ومدينة أحمد مرسى ، ومدينة كافافى الاسكندرانى أساساً وأولاً وأخيراً .

هذه بالضبط سمات شعر هذا الشاعر الاسكندرانى الذى كتب باليونانية ولكن لكى يقول « اسكندرانيته » أساساً ، وأولاً وأخيراً اسكب عاطفتك المصرية فى لغة أجنبية كما قال مع فارق واحد هو أن اليونانية كانت لفترة طويلة ثم عادت لفترة وجيزة ـــ لغة مصرية أيضاً ! ألسنا نلحظ بل نُبده بأن شعر كافافى إنمّا يعتمد الوصف ـــ أو الحكى ـــ أو النجوى ـــ على نحو « واقعى » تماماً ، شديد الاقتصاد والتنزه فى العبارة دائماً ، بالغ القطعْ كأن كلماته وفقراته حاسمة الاتجاه ـــ دون أن تكون حاسمة اليقين ـــ أى أنها حَفْر قاطع فى اللغة ـــ بقدر ما تأتينا به الترجمة بالانجليزية خاصة والفرنسية بعد ذلك ـــ فلن تجد فى عمله أى نوع من بذخ التزيين أو حواشى التوشية ، لا تشبيه ، ولا استعارة ، ولا كناية ، ولا كثافة الألوان أو انديا‌حها فى بقع الانسياق وراء لذّة حشوّية النص .

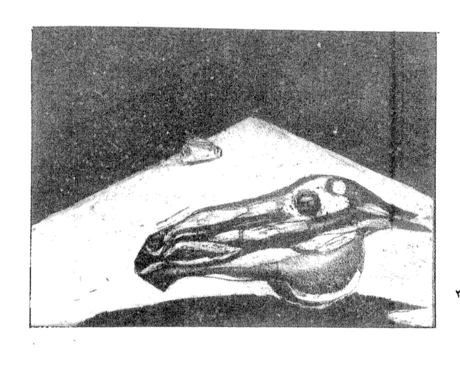
●

ليس رمز الرأس المقطوع للحصان فى متتالية أحمد مرسى استعارة بل هو قيمة تشكيلية ، ليس رأياً مثقلاً بكنايةٍ ما ، بل هو خطٌ وتشكيل ، هل هو فى النهاية رأس حصان مقطوع ، أو طائر ملتبس ، أو نحت حجرى ، أو عضلة قلب ، عضلة حب فيزيقية ؟ كل التأويلات ممكنة ، ومُغوية ، ولكن تبقى العلاقات التشكيلية ـــ صاحية وصافية ـــ بين هرمية التكوين فى تنويعاته الشتى معتدلاً ومقلوباً وأفقياً ومكرراً هى الأساس التشكيلى للحفر رقم ٢ ورقم ٣ وتنويعاته اللونية بالأصفر والخضرةُ بالقتامة والدكنة مرة وبالنصوع والضوئية البيضاء المسيطرة مرة أخرى .

وهو ما يتكرر مرة ومرة فى سائر لوحات الحفر .

●

من تيمة التكرار هذه سوف أستخلص قيمة التماثل عند أحمد مرسى ، ومقابلها عند كافافى .



لوحة رقم ٢

فلننظر الحفر رقم ٥ مثلاً ، وهو كما ترون ، فرسان ، بلا عُرْف ، رأساهما متعانقان ، بل متلاصقان ، كأنهما جسم واحد مثمن السيقان ، وبلا جنس sex — كما سوف نلاحظ فى كل المتتالية حيث كل الشكول أو الجسوم مفقودة أو عديمة الجنس (asexe) ، هذا التماثل فى الجنس أو هذا العشق المتماثل يعتمد دائرية الخطوط أساساً وإلهاماً وتكويناً دائرية الخطوط هى نفسها دائرية العشق الملتفّ على ذاته ، برشاقة صافية وكاملة . الرشاقة والصفاء نفسيهما اللذين ألهما شعر كافافى ، فى عشقه للمثل ، دون أى اغراق فى العاطفة سلباً أو إيجاباً ، أى دون تفاخر أو تأثم على السواء ، وأساساً دون غنائية فاضحة واضحة ، بل بمجرد الوصف الصَحْو الذى هو مقرّ الشعر الخالص عند هذا الشاعر بالذات .

واذا كان الانفعال فى لوحات أحمد مرسى مكتوماً لا يأتينا الا عبر قيمٍ تشكيلية بحتة — لا عبر رموز مهما كانت هذه « الرمزية » المفترضة مخايلة للعين وللبصيرة للوهلة الأولى — فإنه فى شعر كافافى انفعال حاد ، فيزيقى بحت ، عشقٌ جسدانى مصفّىً من كل لوثات الوَجْد والهيام ، وإن كانت تلهمه ، مع ذلك ، ضربة الفقدان ، مفاجئة وقاصمة بهدوء ، أو مسترجعة فى الزمن ، لا تريم .

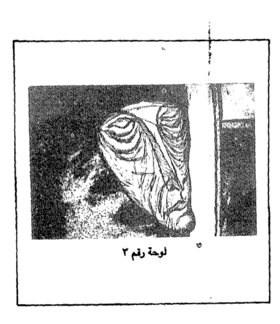
وشعر كافافى يفيض بهذا الحس بالفقد ، « **فى الرابعة بعد الظهر افترقنا ، لأسبوع فقط .. ثم أصبح هذا الأسبوع دهراً دائماً** » .

إن قيمة الزمنية والتاريخية لها حضور قوى فى شعر أحمد مرسى المرسوم وفى رسوم كافافى الشعرية .

فلننظر مثلاً فى ضوء هذه التيمة لوحة رقم ٧ حيث نجد تنويعة أو قيمة الفرسين مرة أخرى وقد تبادلا تماثلهما مع أعمدة يونانية اسكندرانية ــ هل هى أعمدة المتحف اليونانى الرومانى فى اسكندرية ؟ والسماء بقع باهتة بعيدة هى الصفاء بعينه حتى فى التياثها الخفيف ، أو انظر فى الوقت نفسه ، إذا أمكن ، اللوحة السابقة رقم ٦ حيث نجد الشكل الذكورى الذى خلص من جفاوة الذكورة وخشونتها قائماً ، يعطينا قامته الخلفية ، كأنه يستدير عن الاسكندرية المعاصرة ، بمشهدها المعروف على المينا الشرقية ، ولكنه يحتضنها فى الآن نفسه ، العينان المفتوحتان على السماء لا تحدهما خطوط الوجه والأشرعة المفردة الثابتة امتداد للجسم المغوى ، امتداد لزمنية الاسكندرية نصف الدائرية ، مئذنة « ابو العباس المرسى » مثول متسامٍ ــ يجمع بين القيمة الشكلية والتيمة التأويلية ــ والقفص ، إيحاء بالدائرية ما زال ، وإيحاء بروح هاربة من الحبس ، كأنما شكل الجسد هو القفص ، وكأنما القفص هو جسد آخر مهجور ، و« الروح الزاهدة » بتعبير كافافى قد تركت الجسم ــ القفص الى مقر لازمنى وماثلٍ فى المكان فقط .

ونحن نعرف أن المضارع التاريخى هو مستودع الشعر فى معظم عمل كافافى ، ليس التاريخ عنده مجرد اسقاط سياسىّ مثلاً ، كما يستخدم التاريخ استخداماً مُهينا فى أعمال كثيرة ، ولكنه استحضارٌ يتحدى التاريخية نفسها ويقع خارج حدود الزمنية ــ كأنما هذه بالذات سمة اسكندرانية بالذات ، واسمحوا لى فقط بأن أشير الى « الزمن الآخر » ، ذلك أننى وأحمد مرسى اسكندرانيان نتكلم عن اسكندرانى ونحيا معه .

فاذا كانت تاريخية كافافى هى « لا تاريخية » بمعنى أساسى ، فإن القيمة الثالثة التى يشترك فيها



لوحة رقم ٣

الشاعران ــ وربما الشعراء الثلاثة ــ هى تيمة الحطام ، والركام ، والأنقاض أو الحطم ، والنقض ، والتهدم والترميم أو السعى نحو اكتمال المنقوض .

سوف تجد ذلك فى هذه اللوحات ، الأعمدة أو النصب المتقوضة غير التامة ، تتكرر ، وتتماثل أما نغمة تحطيم الحياة ، وتدميرها ، باللذة أو بالفقدان فهى نغمة أساسية فى شعر كافافى .

بين الأعمدة والقامات النحتية فى متتالية أحمد مرسى تراسل ملهم مع مشاهد أو مساحات الشعر ــ تاريخية تتحدى التاريخ ، ويونانية أو على الأصح هيلينية .. كما هو شأن كل اسكندرانى . ما أقرب ذلك كله الى وجه من وجوه الاسكندرية الحيّة العامرة المتعددة . مجابهة الماضى ــ واسترجاعه لكى يكون مضارعا هو جوهر مشاهد الحياة الحميمة ، معاصرة ، ويومية تماماً ومضروبة بإحباط مكسور ومدمر .

هل انقاض الحياة المعاصرة هى تحولها الى تاريخ ، الى حطام ؟ أم أن تحطم الحجر هو شهادة على البقاء ، ومجابهة الزمنية ؟

آخر تيمة أريد أن أشير إليها ، بسرعة ، فى كل من عمل هؤلاء الشعراء الثلاثة ، ولكن الآن فى عمل كافافى ومرسى ، هى تيمة الغيريةotherness والتوحّد .

لنر الآن اللوحة رقم ١٠ بورتريه كافافى . سنجده أرضياً واقعياً ، يومياً تكاد تكون فى عرضيتها هى بورتريه الموظف الذى لم يتخل عن الكرافتة قط ، بكل معانى « ربطة العنق » . ووراء هذا القناع صفاء للخطوط كأنه يرفع عنها كل تحدد ، بالرغم من كل الدقة ، وراء الموظّف الحكومى كل غيّب الشعر ، وكل غياب الجسد . الشعر والجسم المشتعل متواريان خفيان ، وما أقوى حضورهما ، معاً .

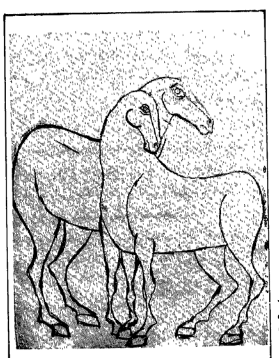
عند أحمد مرسى حيلة تقنّية ــ بأحسن معانى الحيلة ــ هى زوال خطوط التحديد الخارجية عن العينين ، أو عن قمة الرأس ، أو عن الوجه ، بحيث تتداغم العينان بالسماء ، ولا يوجد الوجه الا متحداً بصفاءٍ غير محدد خلفىّ كسحاب الإسكندرية نفسه « الداخلى » هنا قيمة شاملة لا وجود فيها لحاجز بين الجوانى والخارجى انظر مثلا عازف الناى فى الحفر ١٢ حيث نجد هذا الوجه الذى تفتّح وزالت حدوده ، مندمجاً مع سماء خاصة وهى سماء الكل ، فوق غمر الموج الأزرق الساكن »غمر اللون الحُبّ « الراكد الذى بلا قاع .

● ما زلنا نجد فى متتالية كافافى المفردات الأثيرة عن أحمد مرسى ، موظّفة ومدمجة فى التشكيل ، مهما كانت أو لم تكن لها دلالة الترميز ، المركب الملقى به على الشّط ، مقطوعاً ، يتجاوب ويؤسس التكوين مع سائر الخطوط البيضاوية أو نصف الدائرية فى اللوحة (٦) ، مركب الأشواق التى بترتها سكين قدرية ، فى تأويلى ؛ والفرس الملتفة برأسها الى الخلف فى إيماءة موسيقية دائمة ، خضرتها المزرقة هى خضرة اليمّ الساجى ، أمْ هى خضرة مونعة ومحبَطة ، جسدانية وصخرية معاً ــ كما هو الشأن عند كافافى ، وعند الاسكندرانى الآخر ــ عشقٌ جسدانى ومثول نحتىّ وصخرىّ معاً .

●

لا أستطيع أن أقاوم فى النهاية هذا التراسل والتّواجه أو الردّ المدهش بين اللوحة رقم ٨ فى المتتالية ، وبين قصيدة شموع عند كافافى .

فى قصيدة مرسى المحفورة نرى ونحس الشمعة المتقدة ، شعلتها مئذنة منارة برج عمود قائم ، واضح الإيحاء ، ولكن قيامه تشكيلٌ أساساً ، الإبهام سكين ،



لوحة رقم ٥

والاصابع تقبض على لذةٍ تحتية هى لب النصّ التشكيلى ، أما الوجه فليس فيه ذكورة ، ولا أنوثة ، أو لعل فيه ذكورة اعتنقت أنوثة كافية ، صلابة الأنف المخروطية المثلثة التجسيم لحنُ كونترانبطّى مع وداعة بُحيرتىْ العينين ، التناسق أو التكامل بين ضدين تشكيليين هما الخط القائم والخط الدائرى ، هو الذى يؤلف هارمونية اللوحة ، وتعدديّة أصواتها فى الآن نفسه .

فى اللوحة اذن شموخٌ تشكيلى .

وسنجد على هذه اللوحة تنويعا فى رقم (١٨) حيث كثافة الرمادى أكثر ، وتحدد الخيوط أقل أما فى (١٦) فالكثافة تزداد والدقة ايضا تزداد .

أما فى القصيدة فان « **الايام الآتية تقف أمامنا مثل صف من الشموع الصغيرة الموقدة ، شموع ذهبية دافئة فيها حيوية الأيام المنقضية تظل خلفنا ، صفٌ حزين من شموع منطفئة** » .

فهنا ، على تناول مزدوج لتيمة الشمعة ، نجد حسّ الفقد ، وانحسار الماضى ، مبتعثاً بقوة ، وعلى رغم انطفاء الشموع ، فهناك حسّ بدفء الشموع القادمة ، الذهبية ، المتقدة بالحيوية .

●

العود على بدء من خصائص شعر كافافى أيضاً . « لن تعثر على أرض جديدة لن تعثر على بحار أخرى ستتبعك المدينة ستذرع نفس الشوارع » كلنا ، بمعنى أو آخر ، نكتب نصاً واحداً ، بتنويعات عدة .

●

أريد أن أختم كلمتى باشارة سريعة الى التنويعات اللونية فى متتالية أحمد مرسى ، ففى مقابل التحدّد الأبيض والأسود ، سوف نجد فى اللوحات نفسها ، زرقة أقرب إلى الفيروزية على خلفية سوداء(٢٧) ،

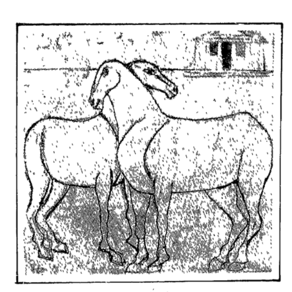


لوحة رقم ٦

أو احتراق مكتوم للون الطوبى (١٢) أو دكنة رمادية ربداء وخلفية قاتمة (٢٥) على الحفر الأول رقم (٤) .

كما نجد صُهبة مترقرقة على شطّ البنفسجى الأرجوانى المتموج (٢٩) تنويعاً على اللوحة رقم (٩) التى يفجؤنا فيها جموح الفرس ، وقيام الجسم المشبوح الذى لا شبهة فى قرابته للمصلوب الحيّ دون أى تشبيه بينهما ، جسم قد اتضحت وثنيته ، ولنقل هيلينيته ، واتضح الآن ان الجسم هو حقا وثن .

أما على اللوحة رقم (١١) — حيث عرامة جسم الفرس والأنثوية التى لا جنس لها مع ذلك ، بضًّا ، وممتلئاً ، مع قيام الجسد الوثنى أو الوثن الجسدانى ـ فسوف نجد عدة تنويعات ، فى (٢٨) هناك صفاء اكبر



لوحة رقم ٧



لوحة رقم ٨

مقابل غيم هفهاف فى خلفية (١١) ، وفى (٢٤) سحابة علوية ــ كأنها حيوانية ، باللون الأصهب الحامى الحار المدقّق الظلال فى تراوحها ، وفى (٢٢) بالأصهب الوردى الشاحب ، كالنبيذ المصفى ، وفى (٢١) بلون القهوة الفاتحة ، وقد تخلت اللوحة ــ بذلك ــ عن عرامة حيوانية جسدية اختفت الآن تحت كساءِ البُنّى المحدد الظلال ، ثم أخيراً فى (١٩) وقد أصبح هذا الكستنائىّ نفسه شاحباً مروقا وله نقاء خاص .

أما فى اللوحة الكبيرة الوحيدة ، وهى تصوير جدارى على غرار أعمال الفنان المعروفة ، فإن التماثل أو التقابل يبلغ أوجه ، ويصبح تقريراً تشكيلياً لاإبهام فيه : وجهان متضادان ومتماثلان ، متواجهان ، يعكس أحدهما الآخر ويفسر احدهما الآخر فى علاقة ترابط حتمىّ ولا فرار منها ، هى علاقة توأمية ، الحبّ النهائى والقطيعة النهائية ، ومن ثم فإن الوان الصفرة الصهباء يكسرها ــ فى أحد الوجهين ــ أى فى أحد الشقين ـ جرح غائر داكن ومفضوح ، لاخفاء فيه ، فهذا اذن تلخيص وتكبير فى الآن نفسه للتيمة الأساسية التى تلهم أعمال « متتالية كفافى » كلها ، وتكشف لنا عن عنفٍ مستتر خلف قناع الجمود وعن مأساوية غير مستترة .

ظهر يوم ١٦ فبراير ١٩٩١

سعيد الكفراوى

فى حضرة أهل الله

الرجل الذى ينكت الأرض بعود الحطب ، متكوماً على بعضه كجلباب قديم ، جالساً تحت رجل بهيمته ، يلتف بغطائه منتظرا ساعة الفرج ، والهواء خارج الدار يضرب الليل ، وقواديس السواقى ، وقبة الولى المقام ضريحه بعيداً عن العمار .

تنهد نافد الصبر ، وطلب من المولى الستر فى الدنيا ، وعدم الفضيحة .

كانت البهيمة مربوطة فى الحلقة الحديد المدقوقة فى المزود الممتلىء بالبرسيم تعاف الأكل ، وتدور على نفسها كرحاية الحجر .

ـــ مصيبة تفطس باللى فى بطنها .

شدّ بدنه وقام ، نافضا غطاءه دافعا بأصابعه الأربعة فى رحم البهيمة ، وأحس بسخونة الرحم ، ودبيب الحياة الأخرى المسجونة خلف الضلوع ، ووطأة اللحم ، وحيرة فطرة الحيوان .

زعق :

ـــ دى كان لازم تولد من امبارح .

دار فى الزريبة يضرب بيده جدران الطين . ثم انحنى يتأمل ضرع البهيمة الممتلىء عن آخره بلبن الولادة ، والمشدود كنفيخة . كان يذهب ويجىء كالملسوع (يموت الوليد ويتعفن فى بطن أمه ، وتفطس هى أيضا ، ويضيع رأسماله وانتظار الحول الطويل) .

تغوص قدماه فى وحلة الزريبة ، وتمتلىء نغاشيشه برائحة الجلة ، وفشل الحمار وزبل الغنم المكوم على بعضه فى مراحه الصغير ، فى الجانب الأيمن من زريبة الطوف ، المسقفة بجذوع النخيل ، وفروع السنط والجازورين

خرجت امرأته من بحراية القاعة المواجهة للزريبة ذات الشراعة المسودة وواجهت زوجها ، وقد دست كفيها تحت إبطها . كانت نحيلة بدرجة مؤسية ، يتوسط وجهها عينان تبرقان بقلق الانتظار .

سألته :
— خير ؟
— خير . ربك يبعث الفرج .
رفعتْ مصباح الجاز من مسماره المدقوق فى الجدار فاهتزت أشياء الزريبة ، وارتعشت كالكوابيس ، ودارتْ مع النور دورة ، وتمطت فى الحيز المضاء بالنور الشحيح . خطتْ المرأة حتى رحم الجاموسة وتأملتْ مخاط الولادة المنساب فى خطوطه ، ثم نظرت ناحية زوجها الذى قبع مكانه بجوار الجدار . قالت له :
— مفيش حاجة .

سرتْ فى جسده رعدة ، وشد غطاءه على بدنه ، وتمتم منكسر الخاطر :
— ربك يهوّن .

استحكم الليل وطال كعفريت البرارى ، وخرج صاحب البهيمة يبول أمام داره المقطوعة عن العمار والمقامة على رأس غيطه فى قلب الأراضى الجديدة ، هناك حيث لا صريخ ابن يومين ، وأطل على الليل ، ورأى الظلمة المبقعة بشحيح النجوم ، وتذكر بأنه وعد امرأته أن يأخذها بعد ولادة البهيمة للمركز ، حيث يشترى لها ثوباً جديداً ، وحصيرة للجبن وطواجن للبن ، وللأولاد مداسات بعد تلك التى هلكت .

ضربته الرياح العاصفة دون كلل ، فأنزل ثوبه ، وتوجه بالدعاء لصاحب الخيمة الزرقاء أن يلطف بعباده .

كان الليل يغرقه ، يتكاثف ظلامه كله ، ويتحول إلى دخان يخترقه ، ويكتم على نفسه ، ورائحة الحقول الممتدة أمامه ، والتى تبدو فى الليل فطرية ، ومتوحشة ، وقد أنست لصوت الريح ، وإحكام الظلام ، تفعم روحه بالحزن وقلة الحيلة كَتْمة كيمان السباخ ، وماء المراوى ، والأرض العبقة بالرطوبة ، وورق الشجر ، والأصوات المختبئة تحت الجذور ، وفى الطين ، تتماوج دافعة بكل الخوف إلى قلبه .

عندما عاد إلى الزريبة رأى البهيمة تقوم وتبرك ، وقد اندفع لسانها من فمها فى حجم كف اليد الكبيرة ،

تخرج من جوفها حشرجات امرأة فى مخاض . التقت عيناه بعينى البهيمة فخاف مما رأى ، اختلطت حمرة الدم ببياض العينين ، وبرقتا فى النور برقة أوجعتْ قلبه .

طبطب على الزند بحنّية ، وهمس للبهيمة :

ـــ ما تشدى حيلك أمّال .

كان يربطه بها خيط من مودة ، ورفقة طويلة ، حيث ورثها عبر سلالة طيبة من أيام أبيه وجده الكبير .

اشتد اضطرابه وخاف ، وعندما فكر أن هذه البهمة لو فطست بحملها ؛ ورأى نظرات الشماتة عندما يلتقى بجيرانه ، ويرى الجاموسة على الجسر وقد سلخها جلادو السكك ، وتركوها تلغ فيها كلاب النهار ، وتنهشها ذئاب الليل . ضغط أضراسه وهمس فى نفسه « ستترك ياستّار »

لمع جلدها بالعرق ، وخارت بصوت المستغيث ، وأدرك للحظته ما سوف يكون . سمع امرأته تلومه :

ـــ أنا مش قلت ننادى ع البيطرى .

ثم سكتتْ لحظة ، أمسكت بعدها طرف طرحتها وقالت :

ـــ ما سمعتش كلامى .

ـــ بيطرى مين ياولّية . دا احنا فى قطعة ، تربطى القرد فيها يقطع .

أنّتْ البهيمة أنّات متقطعة ، وشخّرت . بدت لعينيه كأنها تكافح من غير هوادة . همس لنفسه :

ـــ يامسهّل الأحوال .

نظر لرحمها المفتوح فوجد ظلفين أخضرين ، يطلان عليه عبر المخاط السائل ، فصرخ :

ـــ يامهوّن .

دفع كفيه إلى الرحم المفتوح يشد الظلفين العصيين إلى النور من جوف الظلام فجوبه بشدة تقاومه ، وانزلقت يداه خارجتين من مكان الميلاد .

صرخ المستغيث :

ـــ العجل نازل خلْفْ خلافْ .

ردت المرأة :

ـــ ازاى ؟

ـــ نازل بضهره .

ـــ يامصيبتى .

ورقعتْ بالصوت فشخط فيها :

ـــ اخرسى ياولّيّة . انت هتصوتى ؟ . دا أنت فى خلا لو دفنوكى فيه حيّة ما حد يجيب خبرك ؟

بركة من ماء آسن مخضر .. تلوح تحت الجسر البعيد عند البرارى فى الشمال .. على صفحتها الريم ،

وعفن الخضرة المهترئة القديمة ... تحوط البركة أعواد الغاب ونبات الحلفاء الخشنة .. تسكن شواطئها فئران الجحور . والثعالب ، والثعابين السامة ، وينعق البوم على شجر السنط المجفف بشمس الحريق ، وقيّالة الظهر الأحمر يعوم تحت الريم سمك الحراشف الخشن كقطع الحجارة السوداء .. البحيرة مكبوسة بليل كالعمى .. يسبح وحده فى الماء الآسن يبحث عن مخلوق يأخذ بيده ، يلقفه ، ويسحبه من غرقه ، وقلة حيلته .

صرخ :

ــ هاتى السكينة ياولية ، الجاموسة هتفطس .

شدت عروق الخشب لبعضها بحبال متينة فى ساحة البلد .... البهيمة مقطعة أوصالا . فخذان وضلعان .. على الأرض تستكن الرأس مفتحة العينين بالدهشة ... الكروش فى الطشت النحاس عائمة فى ماء غائم .. القلب والكبدة على دكة خشب ينزفان دمهما ، فى انتظار المشترين ... المشترون جاءوا جبر خاطر ، ما أخذوه منّة عليه ، وعلى الحساب الآجل الطويل ، وساعة السداد كل واحد على راحته .

بكى قليل الحيل ، ابن آدم الوحدانى ، الذى يرى حلاله يصيع منه فى غمضة عين .

ــ هاتى السكينة ، مفيش خلاص .

الكف النحاس المعلق على الباب الخارجى يدق دقات رتيبة ، ومتتابعة توقف صاحب الدار عن جز عنق البهيمة وانتبه . أخذته الزيارة المفاجئة فى هذا الهزيع الأخير من الليل .

قال لزوجته :

ــ شوفى مين .

فتحتْ المرأة باب الدار فتسحب هواء الليل ودخل ، وانتفضت ذبالة المصباح مرتعشة . دخل الغريب ، فارع البدن ، وسط الدار ، يلتف رأسه بملفعته ، ولا يبدو من ملامحه سوى العينين . دبت قشعريرة فى أهل الدار وشملهما الخوف .

كأنه يعرفه ... الجلباب الصوف ، والقامة المديدة ، وحضور الرجال . صاح فيه :
ــ مين ؟ . عم « محمد فرج » جسّاس البهايم ؟ . ياألف مرحب .

سقطتْ السكين من يده ، وتقدم الغريب بخطوات لاحس لها ، ولا حفيف . وتقدم ناحية البهيمة ودفع بظلفى العجل إلى ظلام الجوف ، ثم شمّر أكمامه فبدا ذراعه من غير ظل وأدار العجل فى بطن أمه حتى عَدَلَه ، وجذب الظلفين الامامين حتى أطلا من رحم البهيمة مع خطم الوليد ، فجذبه لليل الدنيا بهوداة ، وخبرة ، فانزلق إلى الأرض مع ماء الولادة وانهمار المشيمة ، وانفجار القرن ، الذى طرطش ماؤه فى ساحة الحيوان .

اندفع صاحب الحلال يود تقبيل يد الغريب ، فأشار عليه أن يبقى مكانه ، ثم أعطاه ظهره وفتح الباب وانصرف . رجاه الرجل أن يمكث حتى الصباح ، الا أنه خرج ، يمشى علي جسر المصرف وحيدا فى الليل ،

يمضى خفيفا كطيف ، يطوّح هواء الليل ملفعته ، ورنين خطواته ينبثق فجأة ، ويروح فجأة كجلاجل الجرس .
كان يناديه وهو يبتعد عنه ، يغوص فى ظلمة ما قبل الفجر .

رد الرجل بابه عليه غير مصدق لما جرى ، ينظر بهيمته وهى تلحس وليدها بلسانها الخشن ، والعجل الصغير يحاول النهوض على قوائمه الخضراء الضعيفة فيقع ، بينما تهتز راسه بهزات خفيفة ، فاتحاً عينيه لحظة اكتشاف ذلك العالم المكبوس بغبرة عفار الزريبة ، وثغاء الغنم فى المراح وكأنها تحلم .

الصُّبح زهزهت الغيطان بنور الشمس ، وتجلت فى العلا أطيار تروح ، مندفعة حيث رزقها الحلال ، ودبت على الأرض رجل ابن آدم ، وحوافر الحيوان . نهار كالف نهار آخر تبدو الحياة فيه باقية ومتوحدة بسرها القديم ، وفطرتها المقدرة من أول الميلاد وحتى الممات .

عمك عطا الوردانى صاحب اهل الدار ، راكب حماره من جهة واحدة ، يهز رجليه ويحزق « حاه » ثم ينزل ويضرب الكف النحاس ، يوقظ من ظن أنهم غطسانين فى النوم ، وقد ملات شمس ربك الدنيا .
المرأة تحت بطن الجاموسة تأخذ حلبة المسمار .

والعجل الصُغيّر يلقف الثدى فى تجربة الرضاعة الأولى لمباشرة عيشه .
صاحب البهيمة صلى الصبح حاضرا ، وادى ما عليه من فرض ، شاكرا ربه ، وحامداً إيّاه على حسن الختام .

فتح باب الدار ، ودخل العم « عطا الورداني » .
ـــ أهلا عم « عطا » .

وأزكت المرأة النار ، ودست « كوز » الشاى القديم ، وصُب الشاى للضيف .
ـــ مبارك العجل .
ـــ مهواش عجل . دا عجلة .

وضحك قائلا بصوت عالٍ :
ـــ كانت ليلة سودة ، أسود من قرن الخروب .
ـــ خير ؟

ـــ مش صاحبتك كانت هتفطس .
ـــ البهمية ؟.

ـــ آه ... لولا ربك بعت لنا آخر الليل عمك « محمد فرج » جساس البهايم . وصمت قليلا ثم نظر فى وجه الرجل وقال :

ـــ ما انت عارفه ... مهو من بلدكم . من الكفر .
ـــ « محمد فرج » ! ... « محمد فرج » مين ؟
ـــ الله . أنت مش عارفه ؟ . ده من البلد عندكم .
ـــ بلد مين ياجدع أنت ؟ ... انت متأكد من اللى بتقوله ؟
ـــ طبعا ، هو أنت هتوهنى عن المعلم « محمد فرج » ؟
أخذت الدهشة خناق الرجل ، وكاد يفطس ، وظن الخبل بالرجل ، وشخط فيه :
ـــ ياجدع قول كلام غير ده .
ـــ ورحمة أبويا زى ما بقول لك .
ـــ بتقول إيه ياراجل بس ؟ .
ـــ بقول لولا المعلم « محمد فرج » ...

ولم يتركه يكمل وفز واقفا يعدل ياقة جلبابه الكشمير ، ويشخط فى « حمدان » :
ـــ ياراجل قول كلام غير ده ... عمك « محمد فرج » جساس البهايم اللى أنت بتقول عليه ده مات من سنتين ، وشبع موت .
وخرج من الدار ، وسحب من ورائه الباب .

حسين أحمد أمين

حول فن الشعر

■ يحكى عن راقصة الباليه الروسية الشهيرة أنّا بافلوفا إن إحدى الفتيات المعجبات بها سألتها عن المعنى الذى تقصده من وراء رقصة معينة ، فاجابتها بافلوفا بقولها :

ـــ أتُرَى لو إنــه كان بـوسعى ان اعبّر عن معنى الـرقصة فى كلمـات ، اكنتُ أُتعب نفسى بالرقص ؟ !

هذا الردّ الرائع من بافلوفا إن كان يعنى شيئا فإنما يعنى ان لكل فن ميدانه الذى لا يشاركه فيه فن آخر ، بحيث لا يُغنى فن عن فن ، ولا وسيلة تعبير عن وسيلة تعبير ، وانه من الحماقة ان نظن فى انفسنا القدرة على التعبير بالكلمات عما تستهدفه مقطوعة موسيقية ، او بالرسم عما تعنيه القصيدة ، او بالرقص عن المعانى الكامنة فى قصة او رواية .

وقد ظل النـاس جميعا يخلطـون بين ميـادين الفنون المختلفة حتى أواخر القرن التاسـع عشر وأوائل القـرن العشرين ، ولا يزال بعضهم عـلى هذا الخلط إلى يـومنا هذا . فثمة من يقترن الباليه فى ذهنه بقصة توضـع لها الأنغام والخطوات ، فى حين هجر المحدثون هـذا المفهوم منذ عشرات السنين ، وبات التركيز فى الباليه على جمال الأداء بالحركة على انغام الموسيقى دون أىّ هدف آخر . كذلك ادّى أختراع التصوير الفوتوغرافى فى القرن الماضى إلى تحرير فن الرسم من مهمة محاكاة الطبيعة ، فانتقل بعده إلى التأثيرية فالتكعيبية والسيريالية . وقد اندثر فى الغرب أو كاد يندثر الظن أن الموسيقى هى وسيلة التعبير عن مشاعر أو مواقف نفسانية .

فإن انتقلنا إلى الشعر (وهو فن تنشيط المخيلة بفضل الموسيقى الكامنـة فى الكلمات) ، وجـدنا الخلط (عنـد الكافة فيما مضى ، والكثيرين حتى الآن) ، ناجما عن لبس فى فهم أهدافه . وقد كان هذا اللبس أعظم عند العـرب بالذات ، خاصة فى عصور الانحطاط التى خلط الناس فيها بين النظم والشعر ، وانصبّ أهتمـامهم على مـا حسبوه حلية للشعر ، من جناس وطباق وسـائر الحيـل اللفظية

السمجة . وهو عيب نلمسه أيضا (ولكن فى نطاق أضيق) عند قدامى الشعراء حتى فحولهم ، فى الجاهلية والإسلام على سواء .

***

فإذا كان الوزن والقافية يتحملان القسط الأوفر من المسئولية عن خلط الحمقى بين الشعر ومجرد النظم ، فإليهماأيضا - والوزن بالأخص - يعود الفضل الأكبر فى أن كانت الموسيقى فى الشعر هى الهدف الأصيل له ، الهدف القائم بذاته ، لا مجرد وسيلة أو رمز لشىء آخر مقصود ، كمعانى الكلمات . وهو قول منّا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح :

ما من شك فى أن القافية والوزن قيدان يقيّدان الشاعر . غير أنهما فى نفس الوقت ذريعة يتذرع بها الشاعر حتى يقبل الناس منه مقولات ما كان ليجرؤ على قولها لولاهما . فهو يفترض - وبحق - أن القارىء أو السامع لن يراه مسئولا إلا مسئولية ناقصة عن جرأة ما يعبّر عنه من المعانى ، وأنه سيحمّل الوزن والقافية الشطر الأكبر من هذه المسئولية . وهى على أىّ حال جرأة ومبالغة كثيرا ما تكونان أحد الأسباب الرئيسية فى إثارة الشعر لطربنا واستحساننا :

أثُراها لكثرة العشاق
تحسب الدّمع خِلْقَةً فى المآقى ؟

(المتنبى)

ولو أننا فكرنا قليلا لوجدنا أنه من قبيل الخيانة العظمى لملكة العقل أن نحرّف الفكرة ، أو نشوّهها قليلا أو كثيرا ، وأن نلجأ إلى المبالغة ، ونضحّى بالتعبير الدقيق الصارم عنها ، لمجرد رغبة صبيانية فى الالتزام بالوزن ، أو بقافية تتردّد فى كل بيت من الأبيات . ومع ذلك فإنه بدون هذا التحريف وتلك المبالغة والتضحية يغدو من الصعب أن نتصور ظهور كل هذا الشعر الذى هو بين أيدينا ، أو أن نشعر بذلك الفارق الضخم بين الشعر والنثر . كذلك فإن هذا التحريف فى الفكرة ، والتضحية بالدقة فى التعبير عنها ، هما المسئولان عما تعرفه الكافة من أن فهم الشعر المترجم عن لغات أجنبية أصعب بكثير من فهم النثر المترجم .

ولو أننا اختلسنا النظر إلى الشاعر فى خلوته وهو ينظم قصيدته ، لوجدناه يبحث عن المعانى من أجل الوزن والقافية أكثر مما نجده يبحث عن الوزن والقافية من أجل المعانى . وحتى لو أنه كان يبحث عن الوزن والقافية ليستعين بهما على التعبير عن معانيه ، فإنه فى أغلب الحالات يجد مشقة بالغة دونهما ، ما لم يقبل إدخال بعض التحريف والتغيير على المعانى .

ومع ذلك فها هو فن الشعر يتحدّى كل هذه الاعتبارات ، ويسخر من هذه الاعتراضات ، بدليل ما أنتجته منه كافة الأمم ، فى كافة العصور . وهو أمر يثبت ما للوزن والقافية من قوة هائلة فى التأثير فى المشاعر ، ويثبت فاعلية ذلك السحر الغريب الذى يكمن فيهما . ويمكن تفسير ذلك بأن القصيدة رائعة النظم تخلق لدينا بتأثير موسيقاها الناجمة عن الوزن دائما ، وعن القافية أحياناإحساساً بأن الأفكار التى تعبر عنها كانت كامنة فى قالبها ، وأنه ما كان على الشاعر إلا اكتشافها وإبرازها ، تماما كما كان النحّات مايكل انجلو يطيل التأمل فى الحجارة أمامه ليكتشف أى تمثال تحتوى عليه وتخفيه !

بل إنه حتى الومضات الفكرية ضئيلة الشأن ، قليلة الأهمية ، تكتسب بفضل الوزن والقافية بعض الوقار والأبّهة ، شأن الفتيات غير الجميلات اللواتى يُلفتن الأنظار بأناقة زيّهن :

ترفّق ايها المولى عليهم
فإن الرّفق بالجانى عتابُ
وإنهم عبيدك حيثُ كانوا
إذا تدعو لحادثة اجابوا
وعين المخطئين همُ وليسوا
بأول معشر خطئوا فتابوا

(المتنبى)

بل الواقع أنه حتى الأفكار الزائفة الشائهة ، بل والأفكار المتعارضة ، تكتسب مظهر الحقيقة بمجرد النظم :

آخ الرجالَ من الأباعد ، والأقاربَ لا تُقاربْ
إن الأقاربَ كالعقارب أو أشدّ من العقارب

(ابن العميد)

وفى مقابل ذلك نجد أشهر القصائد لمشاهير الشعراء تفقد معظم جمالها وروعتها وتغدو عادية أو حتى هزيلة متى ما ترجمت حرفيا إلى نثر .. حاول أن تترجم حرفيا هذه الأبيات للمتنبى إلى لغة أجنبية ثم قارن بين تأثير الأصل وتأثير الترجمة :

انا ابن اللقاء ، انا ابن السخاء
انا ابن الضّراب ، انا ابن الطعان
انا ابن الفياق ، انا ابن القواق
انا ابن السروج ، انا ابن الرعان
طويل العماد ، طويل النجاد
طويل القناة ، طويل السنان

حديد اللحاظ ، حديد الحفاظ
حديد الحسام ، حديد الجنان
يسابق سيفى منايا العباد
إليهم كأنهما فى رهان
ساجعله حكما فى النفوس
ولو ناب عنه لسانى كفانى !

وقد سئل مؤخرا المخرج البريطانى الشهير بيتر بروك فى باريس عن شعوره إذ يتولى إخراج مسرحية « ملهاة الأخطاء » لشكسبير باللغة الفرنسية ، فأجاب بقوله :

« هو كشعورى حين أزور صديقا حميما لى فى المستشفى فأجده سقيما فى الفراش ، قد غارت منه عيناه ، واصفرّ وجهه ، وفقد أكثر من نصف وزنه » ! وهو أمر يدفعنا إلى التساؤل : لو أن الحقيقة وحدها هى التى يصح وصفها بالجمال ، ولو أن أعظم حلية للحقيقة ـ كما يقولون ـ هو أن تتبدّى عارية ، فما بال الأفكار التى تبدو عظيمة جليلة فى قالب شعرى ، كثيراً ما تضحى قليلة الشأن فى ترجمة نثرية ؟ وما بال الشعراء الكبار من أمثال شكسبير ، وإدجار الان بو ، وعمر الخيام ، يفقد شعرهم الكثير من روعته ما لم يقم شعراء كبار آخرون مثل باسترناك وبودلير ، وفيتزجيرالد ، بمهمة ترجمته ؟ وما بال الفكرة العظيمة فى النثر تبدو أروع وأعظم قيمة فى قالب شعرى ؟ أليس من المدهش حقا والجدير بالدراسة والتفكير أن نرى شيئا تافها صبيانيا فى ظاهره ـ كالوزن والقافية ـ له مثل هذا التأثير القوى فى وجدان الناس ؟

لا تفسير لذلك فى رأينا سوى أن مجرد وقع الكلمات فى حدّ ذاته من شأنه أن يُحدث عن طريق الوزن والقافية والاختيار المدقق للكلمات المتتابعة إحساسا لدى القارىء أو السامع بالكمال ، والاكتفاء ، والأهمية . عندئذ يصبح

الشعر نوعا من الموسيقى ، أو ، كما سبق القول ، تضحى موسيقاه هى الهدف الأصلى منه القائم بذاته ، ويصبح إطراب السمع بوقع الكلمات ، وتنشيط المخيلة بفضل عذوبة النغم ، هما غاية الشعر التى ليس وراءها غاية : بهما يتوفر كل ما هو مطلوب ، ويرضى مطمح الكافة .

وربما يكفينا للتدليل على ذلك أن نتذكر كيف كان يطربنا فى طفولتنا وقع أبيات الشعر من قبل أن تتنبه أذهاننا إلى ماتحويه من معان ، أو أن نلاحظ كثرة ما يحفل به الشعر فى كافة اللغات بما يسمى فى الانجليزية Doggerel حيث تُستخدم العبارات والكلمات لمجرد تكميل النغم أو الوزن فتطرب الناس رغم سخافة المعنى :

يــا طــالــع الشجـرة
هــات لى مــعــاك بقــرة
تحلــب وتسقيـنــى
بــالــمـعلقـة الصينــى !

وكذا ما تثيره فى أنفسنا من الطرب أناشيد الكورس فى الكثير من التراجيديات الإغريقية رغم عجزنا فى كثير من الأحيان عن استيعاب أغراضها ، وفهم معانيها .

غير أن الشعر فى العادة إنما يحوى إلى جانب موسيقاه المعانى والأفكار . فإذا القارىء أو السامع يستقبل هذه الأفكار والمعانى باعتبارها من الكماليات غير المنتظرة أو المتوقعة ، شأن الكلمات تضاف إلى الموسيقى فتصبح أغنية ، أو شأن الهدية تأتينا على غير انتظار فتدهشنا وتسعدنا . وبالتالى ، فإنه حيث أننا لم نطالب الشاعر بفكرة أو معنى ، ولم ننتظر من شعره غير الموسيقى التى نجد فيها الكفاية ، فإن توافر المعانى إلى جانب الموسيقى من شأنه أن يرضينا بسهولة ، وأن يزيد من متعتنا ولو لم تكن المعانى ببالغة الروعة . أما إن كانت المعانى فى حدّ ذاتها ـ وكما فى النثر ـ ذات قيمة ضخمة ، وعمق وأصالة ، فإن سعادتنا بالشعر تقوى وتتضاعف . وياحبذا لو جاءت القوافى أيضا سهلة طيّعة ، وأعطتنا انطباعا بأنها عفوية غير مفتعلة ، وكأنما وافت الشاعر آليا أو بوحى سماوى . وهو ما يدفعنا إلى الحكم بأن شاعرنا شاعر مطبوع ، وبأن الأفكار إنما تخامره منظومة أصلا ، لا كذلك الذى يكدح ويجهد نفسه من أجل العثور على القوافى لمعانيه ، أو المعانى لقوافيه .

ممدوح عدوان

قصيدتان

صَطّوف

أتَرى هذى القُرى ؟
إنها الآن مضاءهْ
كهرباءٌ باغتتها فأضاءتها
وصارتِ فى « كوانين» تُرى
آه لو تعرفها !
كان هذا الجبل المعتم حارَهْ
كان صطّوفُ ـ الذى تعرفه ـ
يسكر فى الوادى ويخزينا إهاناتٍ
ودعوات إلى أىّ شجارْ
ثم ، قبل الفجر ،
حين العتّم كالكحلِ

يلاقى دربه للبيت   فى رأس الجبل

فإذا ما ابتدأ اللغط

وصوتُ الزوجة الحانقُ

والأطفال يبكون ...

عرفناه وصلْ

إنه يكمل فى البيت شجاره

أو ينادى ـ لحصاد اليوم ـ جاره

واذا مادبَّ صطوف علينا صوته

طالباًعونا   أتيناه

اشتغلنا شغله ثم تركناه

ولم نسمح بأن يُقرى القِرى

أو بأن يشعل ناره

ثم عدنا فى دروب لاترى

إن صطوف الذى تعرفه

(والذى صار لديهم مصطفى)

منذ شهرين مريض

وتوفّاه الذى تعرفه

يوم الأحد

دون أن نسمع بالوعكة   أوبالموت

لم يذهب إلى الدفن أحد

أنا ، بالصدفة ، أبصرت بأطراف البلد
ورقة النعوة
يلهو ، وهو مسرور بها ،
هذا الولد

وحـــده

وحدهُ ،
بين من يكرهون الحكومة
من يحقدونْ
وحده لا يخبىء أحقاده
وتظل تعابيره خيزراناً
يميل .. يميل
ويرتد فى طعنة بين لمح العيون
فيصيب الأباطرة الخائفين بمس الجنون
يتجنبه الخانعونْ
يتجول بين الحدائق دون رفيق
وقد يتوقف حين تجىء القصيدة
أماً حنون
وحده يصل البيت   كى يتجول بين الدفاتر

كى يتطلع عبر النوافذ
كى يتلهى عن الحزن

والضجر المزّ
والشوق للهمسات الحرون
يتفقّد أصحابه صوراً
ويتابعهم فى المنافى
يتابعهم فى السجون
يتذكر أولاده ....
صورٌ كل ما ظل من حبهم عنده
كلمات ستبقى له فى الختام
وحده ..
ثم يبكى ..
وحده ..
ثم يبكى .. ويبكى
وحده ..
وينام .

مفهوم النص :

(١) الدلالة اللغوية

■ هناك سؤال يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارىء عن أهمية هذا البحث الدائم المستمر عن مفهوم النص ، مرة فى مجال علوم القرآن (١) ، واليوم فى مجال الدلالة اللغوية ، ومن يدرى بعد ذلك فى أى مجال من مجالات العلوم الدينية ، بل وعلوم النقد والبلاغة . والإجابة عن هذا السؤال قد تبدو بسيطة إلى حد السذاجة ، لكنها تحدد الهدف الذى نسعى إليه جميعا فى العلوم الإنسانية والاجتماعية ، رغم تعدد الاختصاصات وتنوع المداخل والمناهج . الهدف هو الكشف عن بعض خصائص الثقافة العربية الإسلامية فى جانبها التراثى التاريخى ، سعيا لمزيد من الفهم لواقعنا الثقافى المعاصر . وإذا كانت الثقافة تمثل الذاكرة الجمعية للجماعة ، فليست الذاكرة إلا مجموعة من النصوص المحددة للقيم والأعراف وانماط السلوك ومعايير الخطأ والصواب .

(١) مفهوم النص : دراسة فى علوم القرآن ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٠ م .

وفى ثقافة احتل النص الدينى فيها ــ ولا يزال ــ مركز الدائرة ، بعد الكشف عن مفهوم النص ، كشفا عن آليات إنتاج المعرفة ، بما أن النص الدينى صار النص المولد لكل ــ أو لمعظم ــ أنماط النصوص التى تختزنها الذاكرة/الثقافة. ومعنى ذلك أن هذه الدراسة ، وإن كانت تبدأ من البحث عن مفهوم النص ، تسعى إلى الكشف ــ ولو بطريقة ضمنية ــ عن نمط الثقافة التى تنتمى إليها .

فى هذا السياق يصبح من الضرورى البدء ــ قبل أى تحليل آخر ــ بالكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة « النص » فى اللغة ، لأن اللغة تمثل النظام المركزى الدال فى بنية الثقافة بشكل عام . واكتشاف الدلالة اللغوية ورصد تطور اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة المعنوية ، ثم انتقاله بعد ذلك إلى الدلالة الاصطلاحية ، يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى محاولة اكتشاف المفهوم فى علوم الثقافة العربية كافة . وهذا هو موضوع الاهتمام ، وبؤرة التركيز فى هذا المقال .

ــ إذا كانت كلمة « النص » فى اللغات الأوروبية تعنى نسيجا من العلاقات اللغوية المركبة التى تتجاوز حدود الجملة بالمعنى النحوى للإفادة ، الأمر الذى يؤكده أصل اشتقاقها من اللغة اللاتينية ، فلم يكن الأمر كذلك الأمر فى اللغة العربية[٢] . ومن استقراء الدلالات المتعددة الواردة فى « لسان العرب » لابن منظور يمكن القول إن الدلالة المركزية الأساسية للدال « نص » هى الظهور والانكشاف . ولا تزال هذه الدلالة بارزة فى الاستخدام اللغوى المعاصر ، كما نجد فى الدال « منصة » التى تعنى المكان المرتفع البارز للناظرين ، وهى فى الاستخدام القديم المكان الذى تجلس عليه العروس للجلوة . وكلمة « الجلوة » ـ التى لا تزال تستخدم فى اللهجة العامية بمعنى تزيين العروس وإظهار جمالها ـ تعنى الظهور والانكشاف أيضا . وإذا أردنا أن نرصد التطور التاريخى لدلالة الكلمة ـ رغم صعوبة ذلك ـ من الحسى إلى المعنوى فإن الترتيب التالى يمكن أن يكون مقبولا :

أ ـ الدلالة الحسية :

نصت الظبية جيدها : رفعته .

نصَّ الدابة : رفعْ جيدها بالمقوَد لكى يستحثها على السرعة فى السير .

ب ـ الانتقال من الحسى :

النص والتنصيص : السير الشديد .

نص الأمور : شديدها .

جـ ـ الانتقال إلى المعنوى :

نص الرجل : سأله عن شىء حتى يستقصى ما عنده .

بلغ النساء نص الحقاق : سن البلوغ .

د ـ الدخول إلى الاصطلاحى :

النص : الإسناد فى علم الحديث .

التوقيف .

التعيين .

(٢) انظر : معجم اكسفورد .

يتبين من الترتيب أن الدلالة المركزية انتقلت من الحسى إلى المعنوى ودخلت فى الاصطلاحى دون أن يعتورها تغير كبير . ولذلك ظلت تتداول بهذه الدلالة فى مجال العلوم الدينية كلها - أو جلها - تقريبا ، وإن كانت قد تحولت إلى مصطلح دلالى يشير إلى البيِّن بذاته الواضح وضوحا لا يحتاج معه الى بيان آخر ، وذلك بالمقارنة بأنماط دلالية أخرى تحتاج إلى بيان وشرح مستقلين عنها . وبعبارة أخرى يمكن القول إن الدال « نص » صار مصطلحا دلاليا إجرائيا يدل على جزء مما يدل عليه اليوم بنفس الدال ، هو ذلك الجزء الواضح الدلالة وضوحا لا يختلف عليه اثنان من أهل اللغة .

٢ - يضع الإمام الشافعى (ت ٢٠٥ هـ) النص على رأس أنماط البيان - البيان الأول - ويعرفه بأنه : « المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل[٣] » وهو الذى لايعذر أحد بجهالته . ومن البيان النصى ما أبانه الله لخلقه فى كتابه (الكتاب = النص بالمعنى الذى نستخدمه الآن) مما تعبدهم به ، وهو البيان الذى يستخدم الشافعى كلمة « النص » بشكل متكرر للإشارة إليه فيقول :

« فمنها (= أنماط البيان فى الكتاب) ما أبانه لخلقه نصا . مثل جمل فرائضه ، فى أن عليهم صلاة وزكاة وحجا وصوما ، وأنه حرم الفواحش ما ظهر منها وما بطن ، **ونص** الزنا والخمر وأكل الميتة والدم ولحم الخنزير ، وبين لهم كيف فرض الوضوء ، مع غير ذلك مما **بين نصا**[٤] » (التأكيد لنا) .

ومن الضرورى هنا الإشارة إلى أن وضع آيات التشريع المشار إليها فى نمط الدلالة النصية ، لا يتعارض مع وضع الشافعى لها فى سياق آخر فى نمط دلالة « المجمل » ، ذلك أن مفهوم « المجمل » هو البيِّن بذاته على مستوى الدلالة اللغوية ، وإن كان يحتاج إلى « التفصيل » - وهو نمط من البيان - على مستوى الدلالة الشرعية[٥] . وغالبا ما يرتبط « التفصيل » بالنص الشارح - السنة النبوية - الذى يبين كيفيات التنفيذ وشروطه ، وإن كان فى الكتاب ما هو نص لا يحتاج إلى تفصيل . يسوق الشافعى مثالا للنصوص التى لا تحتاج الى أى نمط من أنماط البيان ، إنْ لغويا أو شرعيا ، الآيات القرآنية التالية :

١ - فمن تمتع بالعمرة إلى الحج فما استيسر من الهدْى ، فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام فى الحج وسبعة إذا رجعتم ، تلك عشرة كاملة ، ذلك لمن لم يكن أهله حاضرى المسجد الحرام . (البقرة : ١٩٦)

٢ - وواعدنا موسى ثلاثين ليلة وأتممناها بعشر فتم ميقات ربه أربعين ليلة . (الأعراف : ١٤٢)

٣ - يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون . أياما معدودات ، فمن كان منكم مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، وعلى الذين يطيقونه فدية طعام مسكين فمن تطوع خيرا فهو خير له ، وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون . شهر رمضان الذى أنزل فيه القرآن هدًى للناس وبينات من الهدى والفرقان ، فمن شهد منكم الشهر فليصمه ، ومن كان مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، يريد الله بكم اليسر

---

(٣) الرسالة ، تحقيق وشرح : احمد محمد شاكر ، المكتبة العلمية ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص : ١٤ .

(٤) السابق ، ص : ٢١ .

(٥) السابق ، ص : ٢٢ ، ٢٨ - ٣٠ .

ولا يريد بكم العسر ، ولتكملوا العدة ، ولتكبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون . (البقرة : ١٨٣ ـ ١٨٥)

ويعلق عليها كاشفا عن وعيه بتعدد مستويات الوضوح ، من زيادة البيان والإطناب كما يتبدى من الآيتين الأوليين ، إلى البيان الكاشف دون زيادة كما يتبدى فى آيات سورة البقرة عن الصيام . فإذا أضفنا إلى ذلك « المجمل » السابق الإشارة إليه أمكن أن نستشف أن النص بوصفه مصطلحا دلاليا لايشير إلى مستوى واحد من الوضوح ، بل يشير إلى مستويات متفاوتة ، وإن كانت تندرج جميعا تحت دلالة « الوضوح » او « البيان الأول » . يقول الشافعى :

افترض عليهم الصوم ، ثم بين أنه شهر ، والشهر عندهم ما بين الهلالين ، وقد يكون ثلاثين أو تسعا وعشرين . فكانت الدلالة فى هذا كالدلالة فى الآيتين ، وكان فى الآيتين قبله زيادة تبيين جماع العدد . وأشبه الأمور بزيادة تبيين جملة العدد فى السبع والثلاث ، وفى الثلاثين والعشر ، أن تكون زيادة فى التبيين ، لأنهم لم يزالوا يعرفون هذين العددين وجماعه ، كما لم يزالوا يعرفون شهر رمضان[٦] .

ورغم تفاوت مستويات الوضوح من « زيادة التبيين » إلى مجرد « التبيين الواضح » إلى « المجمل » ، يظل مفهوم « النص » كما يطرحه الشافعى يدور فى محور الدلالة اللغوية . ومعنى ذلك أن النقلة الدلالية الاصطلاحية لم تضف للدلالة اللغوية شيئا يذكر ، وهو ما يفسر لنا نفور بعض المعاصرين من إطلاق كلمة « النص » على القرآن ، متهمين من يفعلون ذلك بارتكاب معصية الخروج على المألوف المتعارف المجمع عليه[٧] . وقد ظلت تلك الدلالة الاصطلاحية لكلمة النص هى الدلالة السائدة فى الخطاب العربى حتى القرن السابع الهجرى تقريبا .

٣ ـ يقول الزمخشرى فى سياق تفسير رقم ١٧ من سورة البقرة :

وقد نص الله على تنزيه ذاته بقوله : وما أنا بظلام للعبيد . وما ظلمناهم ، ولكن كانوا أنفسهم يظلمون . إن الله لايأمر بالفحشاء . ونظائر ذلك مما نطق به التنزيل .

---

(٦) السابق ، ص : ٢٧ ـ ٢٨ .

(٧) انظر : محمد محمد أبو موسى : التصوير البيانى : دراسة تحليلية لمسائل البيان ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، حيث يشن المؤلف هجوما حادا على ما يطلق عليه اسم « النزعة الاعجمية فى فهم القرآن » ، ويدخل فيها إطلاق اسم « النص » على القرآن ، ويرى أننا :

لم نعرف فى تاريخ الامة من سمى كلام الله بغير ما سماه الله من سور وآيات ، ولم نعرف أن أحدا من العلماء تناول القرآن من حيث هو نص ، لأن هذا مما يستعاذ بالله منه ، وإنما تناولوه فى كل حال من حيث هو تنزيل من الله العزيز العليم (ص : ١٩)

ولا شك أن المؤلف ينطلق من نزعة أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها نزعة مغرقة فى « السلفية » العقلية ، فالإصرار على استخدام المفردات اللغوية التقليدية ، والفزع من استخدام اى مفردات معاصرة ، يعكس موقفا ارتداديا ـ لا رجعيا فقط ، يغمض عينيه عامدا عن تطورات الحياة والفكر والمفاهيم . لكن المثير للأسى حقا هذا التجاهل ـ ولا نقول الجهل ـ لدلالات كلمة « نص » فى اللغة العربية ، وتصور انها كلمة اعجمية ، هذا بالإضافة إلى العجز الواضح عن فهم تطور دلالة مفردات اللغة ، مع تطور وعى الجماعة الناطقة بها . ومما يحول الإحساس بالأسى الى إحساس بالكارثة أن المؤلف من دارسى علم البلاغة ، ومن القائمين بتدريسه فى جامعة الأزهر العريقة .

أما قوله تعالى : ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم ، وعلى أبصارهم غشاوة ، ولهم عذاب عظيم ، فهى من المتشابه الذى يحتاج للتأويل[٨] .

وهو إذ يستخدم صيغة الفعل « نص » للدلالة على المحكم الواضح البين الذى لا يحتاج التأويل ، يعتبر أن الآية التى تسند فعل ختم القلوب إلى الله ، من المتشابه الغامض . وهذا التقابل بين المفهومين : النص والمتشابه ، يؤكد أن السياق المعتزلى الذى يتحرك فيه الزمخشرى ، والذى يضع المحكم الواضح مقابلا للمتشابه الغامض ، ما زال يستخدم الدال « نص » بالمعنى اللغوى / الاصطلاحى الشائع . ولما كان الخلاف بين المعتزلة وخصومهم يجد أحد تجلياته فى النزاع حول تحديد المحكم وتعيين المتشابه به فى القرآن ، فمن الطبيعى أن ينازع ابن المنير السنى ، وضع الزمخشرى للآية موضوع الخلاف ، فى إطار المتشابه الذى يحتاج للتأويل . والأهم من ذلك ، فى سياق تحليلنا الراهن ، أنه ـ ابن المنير ـ يصنفها دلاليا على أساس أنها « نص » لا يحتمل التأويل ، ويتهم الزمخشرى بأنه :

نزل من **منصة النص** إلى حضيض تأويله ابتغاء الفتنة ـ فإن الختم فيها مسند إلى الله تعالى[٩] **نصا** .

٤ ـ ويظل استخدام الدال « نص » ، بمعنى الواضح البين الذى لا يحتمل التأويل ، شائعا فى الكتابة العربية ، بما فى ذلك الكتابة الصوفية ، ويكفينا ابن عربى الصوفى الأندلسى الشهير (ت : ٦٣٨ هـ) دليلا على ذلك . فى سياق الحديث عن الزمان وعلاقته بمستويات الوجود المختلفة ومراتبه المتعددة ، يفرق الصوفى الكبير بين كلمة « الآن » والفعل « كان » من حيث الدلالة على الزمان ، فيرى أن الكلمة « نص » فى الدلالة على الزمان ، وليس كذلك الفعل لدلالته أحيانا على مجرد الوجود . وعلى ذلك فعبارة « كان الله ولاشىء معه ، وهو الآن على ما عليه كان » لا تشير كان فيها إلى الزمان ، بل تشير إلى مطلق الوجود ، وينتفى من ثم التعارض الظاهرى بين جزئيها ، وهو التعارض الناشىء ـ فيما يرى ابن عربى ـ عن سوء فهم دلالة الفعل « كان » فى العبارة . وبالإضافة إلى ذلك يؤكد ابن عربى ـ حرصا على نفى مقولة الزمان كلية عن الوجود المطلق الكلى للذات الإلهية ـ أن العبارة السابقة لم ترد كلها عن النبى ، بل الوارد منها عنه جزؤها الأول فقط « كان الله ولا شىء معه » ثم أدرج الجزء الثانى «وهو الآن على ما عليه كان » فى الحديث بعد ذلك ، وهو الجزء المسبب لسوء الفهم المشار اليه[١٠] .

هذه التفرقة بين « النصّ » و « المحتمل » ، يطرحها ابن عربى فى سياق آخر هو سياق الصراع بين الفقهاء

---

(٨) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل فى وجوه التأويل ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، الجزء الأول ، ص : ٥٠ .

(٩) الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال « على هامش الكشاف » ، الجزء الأول ، ص : ٤٩ .

(١٠) الفتوحات المكية ، دار صادر ، بيروت ، بدون تاريخ ، الجزء الثانى ، ص : ٦٩٢ .

والصوفية حول فهم الشريعة . وفي هذا السياق يطرح ابن عربي مفهوم « ندرة النصوص » وهو المفهوم الذي يسوغ « التأويل » ويجعله لامجرد أمر مشروع ، بل يطرحه بوصفه ضرورة لا غناء عنها . إن الفقهاء الذين يعتمدون في مرجعيتهم الدينية على مجرد النقل عن السابقين والاهتمام بطرق الرواية والتحمل والأداء لا يستطيعون - فيما يرى ابن عربي - فهم الشريعة وإدراك معناها كما يفهمها أهل الله الذين يأخذون علمهم مباشرة بطريق الاتصال الروحي :

« فإن الفقهاء والمحدثين الذين أخذوا علمهم ميتا عن ميت ، إنما المتأخر منهم هو فيه على غلبة الظن ، إذ كان النقل شهادة والتواتر عزيزا . ثم إنهم إذا عثروا على أمور تفيد العلم بطريق التواتر ، لم يكن ذلك اللفظ المنقول بطريق التواتر نصا فيما حكموا فيه فإن **النصوص عزيزة** ، فيأخذون من ذلك اللفظ بقدر قوة فهمهم فيه ، ولهذا اختلفوا . وقد يمكن أن يكون لذلك اللفظ في ذلك الأمر **نص** آخر يعارضه ولم يصل إليهم . وما لم يصل إليهم ما تعبدوا به ، ولا يعرفون بأي وجه من وجوه الاحتمالات التي في قوة هذا اللفظ ، كان يحكم رسول الله المشرع . فأخذه أهل الله عن رسول الله في الكشف على الأمر الجلي و**النص الصريح** في الحكم ، أو من الله بالبينة التي هم عليها من ربهم والبصيرة التي بها دعوا الخلق إلى الله[١١] .

ولا تقف حدود التفرقة بين « النصّ » و « الاحتمالي » في خطاب ابن عربي عند طرح مفهوم « ندرة النصوص » ، بل تتجاوز ذلك إلى توظيف مفهوم « الاحتمالي » بشكل واسع في تأويله للقرآن والأحاديث النبوية على السواء ، خاصة إذا تعلق الأمر بأطروحات لا يتقبلها التأويل السني الرسمي للإسلام ، وإذا كان ابن عربي ينطلق من تصور أن « الرحمة » هي الصفة الإلهية التي انفتح بها وجود كل ما سوى الوجود الالهي ، فمن الطبيعي أن يكون مآل هذا الوجود إلى الرحمة الإلهية الشاملة في الختام . ولأن هذا التصور يتعارض مع الفهم السني الرسمي المستند إلى نصوص يعتبرها هذا الفهم قطعية الدلالة بشأن العقاب والعذاب بالتخليد في النار إلى أبد الآبدين ، يلجأ ابن عربي إلى إدراج تلك النصوص في خانة « الاحتمالي » ، نافيا عنها صفتها « النصية » :

« لما كانت الصفات نسبا وإضافات ، والنسب أمور عدمية ، وما ثم إلا ذات واحدة من جميع الوجوه ، لذلك جاز أن يكون العباد مرحومين في آخر الأمر ، ولا يسرمد عليهم عدم الرحمة إلى ملا نهاية ، إذ لا مكره له (= الله) على ذلك ، والأسماء والصفات ليست أعيانا توجب حكما عليه في الأشياء . فلا مانع من شمول الرحمة للجميع ، ولا سيما وقد ورد سبقها للغضب (= ورحمتي سبقت غضبي) ، فإذا انتهى الغضب إليها (= الرحمة) كان الحكم لها ، فكان الأمر على ما قلناه . لذلك قال تعالى : ولو شاء ربك لهدى الناس جميعا ، فكان حكم هذه المشيئة في الدنيا بالتكليف . وأما في الآخرة فالحكم لقوله : يفعل ما يريد ، فمن يقدر أن يدل على أنه لم يرد إلا تسرمُد العذاب على أهل النار ولابد ، أو على واحد في العالم كله حتى يكون حكم الاسم : المعذب (بكسر الذال) والمُبلي والمنتقم وأمثاله صحيحا ؟ ! والمُبلي وأمثاله نسبة وإضافة لاعين موجودة ، وكيف تكون الذات الموجودة تحت حكم ما ليس بموجود ؟ ! فكل ما ذكر من قوله : لو شاء ، ولئن شئنا ، لأجل هذا الأصل ، فله الإطلاق . **وما ثم نص لا يتطرق إليه الاحتمال** في تسرمد

(١١) السابق ، الجزء الأول ، ص :١٩٨ .

العذاب كما لنا فى تسرمد النعيم ، فلم يبق إلا الجواز ، وأنه رحمن الدنيا والآخرة . فإذا فهمت ما أشرنا اليه قل تشفيك ، بل زال بالكلية[١٢] . »

٤ ـ ١ ـ هذه المقابلة بين « النصّ » و « الاحتمالى » فى النسق الفكرى الصوفى لابن عربى ، تؤكد أن الدال « نص » ظل يستخدم فى حقله الدلالى اللغوى الأصلى ، أى بمعنى الجلى الواضح الذى لا يحتاج للتأويل . ولعله من الصعب علينا حتى الآن أن نحدد على وجه اليقين متى وكيف حدث التحول الدلالى للكلمة لتدل على ما نقصده منها الآن ، أى على البناء اللغوى الذى يتجاوز حد الجملة المفيدة ، ولعله مما له دلالة فى هذا الصدد أن ندرك أن الخطاب الدينى المعاصر حين يتمسك بالمبدأ الفقهى القديم « لا اجتهاد فيما فيه نص » ، وحين يعيد إعلانه وطرحه دائما فى وجه أى محاولة للاجتهاد الحقيقى ، إنما يعتمد فى الواقع على عملية مخادعة دلالية مغرضة . تتمثل هذه المخادعة فى استخدام كلمة « نص » للدلالة على « كل » النصوص الدينية ـ القرآن الكريم والأحاديث النبوية ـ بصرف النظر عن الوضوح والغموض . وبعبارة أخرى يخلط الخطاب الدينى عن عمد وقصد بين الدلالة القديمة التى استخدمها الفقهاء حين قرروا المبدأ ، وبين الدلالة المعاصرة التى تسبق إلى وعى المخاطب العادى ، فيترسخ فى الذهن « تحريم » الاجتهاد . واذا أضفنا إلى ذلك أن تحديد ما هو « نص » لا يحتمل التأويل وفصله عما هو محتمل أمر خلافى بين الفقهاء والعلماء ـ كما سلفت الإشارة ـ أدركنا إلى أى حد يريد الخطاب الدينى أن يحكم الحصار حول النصوص لينفرد « الكهنوت » بسلطة التأويل والتفسير . ويظل استخدام اللغة القديمة فى مناقشة قضايا وهموم معاصرة ، إحدى آليات الخطاب الدينى لتعويق مسيرة العقل والعودة بالواقع إلى الوراء ، وهى آلية ربما تحتاج إلى دراسة مستقلة .

٥ ـ وإذا كنا لا نستطيع أن نحزم يقينا بكيفية التحول الدلالى الذى حدث للدال « نص » من المعنى القديم إلى المعنى الحديث ، فلعل فيما يذكره ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) عن المشتغلين بالفلسفة أنهم كانوا يطلقون على كتاب المنطق لأرسطو اسم « النص » ، ما يساعدنا قليلا على استشفاف جذور التحول . يقول عن نشأة الفلسفة بشكل عام وكيف تحددت مجالاتها ، وتهذبت طرقها بظهور كتاب المنطق لأرسطو :

« وتكلم فيه (= المنطق) المتقدمون أول ما تكلموا به جملا جملا ومفترقا ، ولم تهذب طرقه ولم تجمع مسائله حتى ظهر فى يونان أرسطو ، فهذب مباحثه ، ورتب مسائله وفصوله ، وجعله أول العلوم الحكمية وفاتحتها . ولذلك يسمى بالمعلم الأول . وكتابه المخصوص بالمنطق يسمى « النص »[١٣] .

وسواء كانت هذه التسمية قد حدثت فى اليونانية أم لم تحدث ، فالمهم عندنا أن الفلاسفة المسلمين فيما يؤكد ابن خلدون أيضا قد أطلقوا عليه اسم « النص » :

« وتجد الماهر منهم عاكفا على كتاب « الشفاء » و « الإشارة » و « النجاة » وتلاخيص ابن رشد للنص من تآليف ارسطو وغيره[١٤] » .

---

(١٢) السابق ، الجزء الأول ، ص : ١٦٣ ـ ١٦٤ .

(١٣) المقدمة ، كتاب التحرير ، دار الشعب ، ، مصر ، ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م ، ص : ٤١٧ .

(١٤) السابق ، ص : ٤٦٠ .

قد يمكن أن يقال إن إطلاق اسم « النص » على كتاب المنطق - إذا صح ما يقوله ابن خلدون - هو من قبيل التسليم بوضوحه ونفى احتماليته ، خاصة إذا قورن بكتب أرسطو الأخرى التى اختلفت الشروح حولها وتعددت . وقد يمكن أن يقال أيضا إنه أطلق عليه اسم « النص » بما هو خطاب فى القوانين الكلية التى تضبط عمليات الاستدلال والقياس ، من خلال ضبط الاستخدام اللغوى وتكوين القضايا طبقا للقوانين الدلالية الصارمة . وفى كلتا الحالتين يظل استخدام الدال « نص » ، دائرا فى إطار الواضح الجلى ، أى دائرا فى مجال دلالته الأصلية . ولكن يمكن أن يقال أيضا ان دلالة كلمة « النص » إشارة الى كتاب « المنطق » عند المشتغلين بالفلسفة ، تتوازى مع دلالة كلمة « الكتاب » التى تدل على « القرآن » داخل دائرة العلوم الدينية ، كما تدل على كتاب سيبويه داخل دائرة العلوم اللغوية ، وهى التسمية التى يشير بها الإمام الشافعى دائما الى مؤلفه الذى اشتهر باسم « الرسالة » فى مجال علم الفقه[١٥] . ومن المحتمل أن المشتغلين بالفلسفة وجدوا فى كلمة « نص » بديلا عن كلمة « الكتاب » تحقيقا لعدة أهداف : الأول تحاشى مايوهمه إطلاق اسم الكتاب على منطق أرسطو من تشبيه له بالقرآن . والثانى أن ثمة كتباً أخرى لأرسطو ، فتخصيص اسم « النص » للمنطق وإفراده به يميزه عما سواه ، ويكشف عن مكانته بالنسبة لها . والهدف الثالث والأخير - ولعله الأهم - تحقيق الموازاة بين مكانة المنطق بالنسبة لعلوم الحكمة والفلسفة ، وبين مكانة كتاب سيبويه بالنسبة لعلوم اللغة ، وربما تحقيق الموازاة أيضا بينه وبين « القرآن » بالنسبة للعلوم النقلية ، دون استثارة عداء رجال الدين ، خاصة أولئك الذين يقفون من الفلسفة وعلوم الحكمة موقف الرفض الكامل . وأيا كان الأمر فلا شك أن إطلاق كلمة « النص » على كتاب كامل ، كان بداية النقلة الدلالية من المعنى القديم ، إلى المعنى الحديث والمعاصر .

---

(١٥) انظر : الرسالة ، مقدمة المحقق ، ص : ١٢ .

ريـــاح السَّـــموم

أعدوا كل شىء وتأهبوا للرحيل ، ولم يبق غير عودة الصقرين اللذين أطلقهما الشيخ فى الصباح ، لقد تم تدريبهما خلال المدة التى مكثوها ، وبانقضاء هذا اليوم يكون قد مر على وجودهم فى هذا المكان شهر كامل .

تلك هى المدة التى حددها الشيخ منذ عدة سنوات لقضاء رحلة صيده السنوية فى الصحارى والوديان البرية ، يختار عادة أماكن صيد مختلفة ، وحسب البعد عن مدينته بعد أن يقرأ ويسمع النشرات الجوية ، ويحدد مواقع رياح السموم ، وفى الأوقات التى تبدأ الصقور هجرتها إلى الأعالى .

الخيام الرمادية اللون منصوبة ومثبتة جيداً تبتعد إحداها عن الأخرى مسافة تسمح بسماع من يسكنها إذا استنجد بالآخرين .

فى بداية الرحلة أعدوا سيارات اللاندروفر ، وحملوا الحقائب والملابس والمشروبات فى سيارات أخرى ، تتبعهم سيارات نصف النقل المحملة بالخرفان والوقود والخيام والمؤن مع الحلل والأوانى الكبيرة ـ وتحرك الركب ، ومع انبلاج نور الصباح توجهوا بدعواتهم إلى الله فى وقت واحد ، بعد أن نبههم الشيخ الكفيل من خلال اللاسلكى الذى يرسل ولا يستقبل أن استطلاعاته تؤكد أن الرياح قادمة .

تتوالى ابتهالاتهم ، وتقطع السيارات مسافات شاسعة ومساحات لانهائية ، فتتوه فى أراض مجهولة مليئة بالصخور البركانية والكثبان الرملية وتبدو السماء والأرض من تأثير الريح فى وحدة ترابية وتجانس متدرج حتى تتداخلا ، عندئذ لا يتمكنون من تحديد ومعرفة مكانهم .

توقفوا ولم يترجل أحد ، وبمساعدة الشيخ عرفوا أنه مكان صالح ، فبدأوا الاستعداد للمكوث والبقاء ، ومع انقشاع الرياح نظر بعينيه إلى عنان السماء ، الى الصقور التى مافتئت أن وضحت ، وبانت على بعد مئات الأمتار تجوب عاليا السماء الواسعة ، غائصة فى نورها البرتقالى الذى بدأ يتوارى تدريجيا مع حلول رماديات الغروب .

إذ ذاك أسرعوا فى تثبيت خيامهم بطريقة قوية ، وحتى لا يتعجل الكفيل مسح المكان بنظرة واسعة ، ليتمكن من تنفيذ خطته التى رسمها فى دماغه هذا العام ، وحدد وبلا أدنى تردد أماكن الخيام الخاصة بكل منهم .

يزداد الشيخ إصراراً كل عام على القيام بتلك الرحلة خاصة بعد أن افتتح مستشفاه الكبير أمير مدينتهم ، وفى هذا الوقت من العام يشد الرحال ويحرص ضمن ما يحرص على أن يتواجد فى معيته وصحبته طبيب العيون الذى يعمل لديه فى مستشفاه الخاص .

استقدم ذلك الطبيب من بلاده منذ عدة سنوات إثْر مرض زوجته ، لاقت على يديه راحة عينيها الجميلتين اللتين لم ينتابهما المرض منذ وعت الحياة ، ولكثرة ترددها عليه دون موعد سابق أدرك الطبيب بألم بالغ وبقدرة ملاحظة ما انتوته المرأة ، فكانت مواعيدها فرصاً مواتية لتوطيد علاقته بمعارفه وأصدقائه بتواجدهم معه أثناء الكشف عليها .

لاحظ الشيخ كثرة ترددها على الطبيب ، فأعد الأماكن والأجهزة المناسبة لكى يتلاقيا تحت سمعه وبصره للوصول الى إثبات قناعاته .

لما رأى الطبيب خيمته المواجه لخيمتها وعلى مبعدة منها ، تذكر أن الشيخ ينظر إليه خلسة ،وعلى فترات متفاوتة ، ومنذ مدة طويلة ،وأنه يستمع ويتصنت إلى مكالماته ، ويقوم بفتح خطاباته ، وأن الشيخ يضعه دائما أمام امتحانات ، مبتكرة تختلف طرق تنفيذها ،ويدخل الخيال المتجدد أحيانا كثيرة فى لمساتها الأخيرة ، ولما نفدت حيله ، وأعياه فكره البدوى مد له الحبل طويلا ، ولم يتمكن الطبيب الشاب وعلى مدى عدة سنين منذ تعاقده من أن يسافر إلى بلده لأن العمل فى حاجة إليه .

قبل الاستعداد للرحلة نبه الطبيب كفيله أن الأعمال كثيرة ، وقرر إذا ما حان وقت الرحيل أن يعترض ويرفض ، إلا أنه انساق ولم يقدر على البوح والمواجهة ، وفى الرحلات السابقة كانت أعدادهم قليلة ، وسياراتهم تتناسب معها ، إلا أنه لاحظ أن الكفيل قد زاد العدد كثيرا هذا العام ، فلم يكن فى السابق إلا هو والشيخ وزوجته الشابة التى تزوجها منذ عدة سنوات ،والمدللة لصغر سنها ، ولجمالها الأخاذ ، ولأنها آخر من تزوج .

رحلة هذا العام التى رآها الشيخ وتخيلها قبل أن تبدأ حددت المسألة تماماً ، فحرص على اصطياد أكبر كمية من الصقور ، تلك الهواية التى لازمته طويلا ، وعلى فترات متقطعة ، والذى يؤكدها منذ قدومه بتهيئة

المكان المناسب والأدوات المناسبة لترويضها وتدريبها . ويخبر الطبيب بطريقة عابرة أنه لم يتذوق طبقاً أحلى من طبق عيون صقور مقلية .

لاحظ الطبيب أن الشيخ يختار وقته قبل مقدم الصيف ، وفى الربيع ، حيث تدب الحياة فى أرجاء المكان فيضيق بمن فيه ، فيه يأتى الرمد الربيعى لعينى زوجة الشيخ . أوقات صيد ربيعية لايضاهيها إلا أوقات بدايات الخريف ، أثناءها يرون الصقور من أعلى تلك الخيام المثبتة والمتباعدة بمسافات متساوية صانعة شكلا سداسيا منتظم الأضلاع تحوم حولها محلقة فى ارتفاع شاهق ودوائر ذات أقطار كبيرة .

فور قدومهم وبعد تثبيت خيامهم قام الشيخ لاكتشاف المنطقة ، تبعه معاونوه ، ركبوا سياراتهم وقاموا بجولة حول الأماكن المجاورة ، ولاحظ الشيخ أن الصقور الوحشية هى الطير الوحيد الذى يملأ سماء المكان ، وفيما بعد رأى أن رياح السموم هذا العام عنيفة وعاتية منذ مقدمهم ، إذ قام معاونوه بتثبيت الخيام أكثر من مرة ، واندفعت موجات الغبار والرياح موجة إثر أخرى ، ولاحظ أيضا تكاثر أفواج ذبابة الرمل الزرقاء ، والغربان ،وأثناء ذلك رأوا أنواعاً كثيرة من الفطر نابتة مع العشب على الصخور .

عندما نشروا خيامهم وثبتوها حرص الشيخ على أن تكون خيمة تدريب الصقور وسط المخيم ، وفى طرفه تربض عربة مليئة بالخرفان ينزلق منها واحد إثر الآخر بدفعات العامل الهندى وبمساعدة زميله .

فى صباح اليوم التالى وبعد أن استكشف الشيخ المكان وزع لحوم الخرفان الجاهزة على أماكن متفرقة ، ونشر فوقها شباكه وفخاخه ، ورأوا مع مشرق الشمس وارتفاعها فى السماء مجموعة الصقور البنية التى تصنع حفلها الخاص المتسم بالانسيابية والتآلف فى طيرانها ، مسيطرة أثناء ذلك على السماء التى تفتح أبوابها أمام خفقات أجنحتها ، فيها تبدو وكأنها تتبع الخط المتعرج لنهر أو أخدود فى واد ،وفى مكان آخر تتبع المسارات الخفية للريح .

تغلى القدور بنار متقدة ، ويتساقط دهن الشواء المعلق فيها ليستوى الأرز بها ، حتى يتناولوا غداءهم أثناء مشاهدتهم طقسا دمويا ، ومعارك خلاص غير مجدية .

تتركز نظرات الشيخ على الطبيب أثناء تناوله طعامه ، وفى الخيمة المجاورة والمفتوحة على بانوراما مشهد صيد الصقور تتناول الحريم غداءهن .

حول الفخاخ وعلى مبعدة تتأهب كلاب الصيد المدربة ، ومع الغداء الساخن الدسم وأشعة شمس منتصف ذلك اليوم تنتشر الوداعة والاستسلام فى الخيم القائمة .

ومن خلال تثاؤبهم رأوا المحاولات العقيمة لسرب الصقور الذى اصطادته الشباك والفخاخ محاولا النجاة ، وبعد أن هدأت خرج الصقّار مرتديا قفازاته الجلدية المحكمة الربط لاستخلاص فرائسه من شباكها ، وكان الواحد منها يقاومه مقاومة عنيفة ثم ما يلبث أن يستكين فى قفصه المعد خصيصاً له فى خيمة الوسط .

ذلك هو سرب القنص الذى اكتفى به الشيخ ، عليهم القيام بترويضهـا منذ الصبـاح ، بقيت الشباك والفخاخ كما هى ، ومع أفول شمس هذا اليوم انسحبت كلاب الصيد المتأهبة ، فدقت أجراسها مع هرولتها المنتظمة ، ونباحها الذى بدا عاليا ، ومعاركها التى بلا سبب ، شاعرة بقلق وعدم راحة ، سامحة لنفسها أن تنجذب أكثر من المخيم متشممة رائحة الزوايا ، وسيقان الشجر .

يراقب الحرس الخاص . تجولات الشيخ الليلية بين المخيم ، وبعد أن يهدأ ويطمئن فى خيمته يركز النظر مراقبا من خلال نظارته المزودة بأشعة الليزر طبيب العيون ويستطيع تحديد ماذا يفعل .

يختلس النظر بحذر من بين زوايا خيمتها ، التى تنبعث منها إضاءة تتلاءم مع انسياب موسيقى ناعمة وحزينة ، وشعر غجرى فاحم السواد مسترسل ومتناثر الى ما فوق براكين صـدرها المنتصب ، وخـادمتها الفلبينية التى يراها ذاهبة غادية ما بين خيمتها وخيمة الكفيل المجاورة والمفتوحة عليها .

تدلك وهى منبطحة على مرتبتها الاسفنجية ظهرها وافخادها التعبة من آثار تعب مشوار اليوم الذى يتنوع حسب رغبتها فى المغامرة ، يحدوه الأمل فى أن يرصد مكان الكفيل الذى يجلس فى خيمته المظلمة ، منتبها ومحاذراً ، متحفزاً تجوب عيناه خيمة مكفوله لا تريم عنها .

فى اليوم التالى لمقدمهم بدأت إجراءات تدريب الصقور ، حصيلة صيد يومهم الأول ، تتراص الصناديق ذات الفتحات الحديدية ، وتبدو الصقور بداخلها قوية تقبض بمخالبها على مربطهـا المصنوع من حـديد مصبوب ، تنظر بتحد وبعيون شرسة إلى ضياء الشمس الذى ينفـذ من بين زوايـا الخيمة ذات المسـاحة الكبيرة .

خبرة الشيخ التى اكتسبها طول سنوات هوايته فى ترويض الصقور متنوعة ، بدأ يومه بهمـة ونشاط ، وحرص على أن يكون طبيب العيون متواجداً بجواره كعادته ، وفى الجانب الآخر ، وخلف جدار الخيمة التى فُتحت المزاغل فيها تقف النساء مبحلقات ومشدوهات فى انتظار إجراءات ترويض الصقر الأول ، وقد ترك الرجال مساحة الفراغ حتى تتمكن النساء من المشاهدة ، والتأم الجمع كله فى جانب آخر يشاهدون ما بداه الشيخ .

بين عامودين متقابلين من الخيمة ، وبعد أن غُلقت فتحاتها شُد حبل مجدول وقوى من بلاستيك أبيض ، جاء الصقار بالصقر الأول ، قابضا على مخالبه بقفازه الجلدى ، وضع البرقع على عينى الصقر الحادتين ، فهدأت محاولات فراره ، مكن الشيخ مخالبه من الحبل المشدود فتشبث به كانه مربطه الذى يأنس إليه ، قام الصقار بهز الحبل بشدة من احد الأطراف فانتفض الصقر رافعا جناحيه ضاربا بهما الهواء متمسكا بعنف

بالحبل ومتشبثا به أكثر فأكثر ، ينظر الشيخ خلسة الى الطبيب ويرى من بين فتحات المزاغل عينى زوجته التى يعرفها جيداً ،مصوبتين الى محاولات الصقر التشبث بالحبل ، وقد تصور بتأثير إبهار جمالها أن أى نظرة نهاراً أو ليلا تكمن فيها الرغبة النائمة .

الهنديان يقفان بذهول ، والرجال المرافقون يغبطون الشيخ على دهائه وذكائه ، وكل من حوله يحسسه بمدى قدرته ، ويمدى احتياجهم له دون أن ينبسوا بكلمة وإن كانت أفواههم فاغرة .

وعندما يهز الحبل مرة ثانية تزداد مخالب الصقر تشبثا ، ويحس الجمع الواقف أن هذا الجارح المشعث قد أحس داخله بعدم الأمان .

وحين يهتز الحبل بالداخل ترتعش النساء المتعاطفات مع الصقر بالخارج ، يتوكأ الصقر على مخلبيه ، ويرفع رأسه ويهزه ، يحاول التخلص من البرقع المثبت بيد خبير دون جدوى ، ويطلق اثناء ذلك صرخة جارحة ومدوية ، ترتعد أطراف النساء ، وينكمشن فى الخارج فى الوقت الذى يقترب الرجال من بعضهم فى الداخل ، يحاول كثيرا بدون جدوى ، ومحاولاته كلها مرتبطة بهذا الحبل أسفل مخالبه ، يعوقه برقعه المغمى به ، لم يستكن لفترة طويلة .

أشار الشيخ أن يتركوه فترة ، وأن يصمتوا ، تناولوا عصائرهم وشايهم ، وهم جلوس على متكآتهم صامتين صمت المتآمرين ، الى ان قام وهز الحبل ، فارتعش الصقر واستكان ، عندئذ ارتخت أهداب النساء ، حريم الشيخ وبناته . [illegible] آخر زوجاته ذات العيون الجميلة فى وسطهن محاطة بهن ، ينظرن إلى بعضهن ، وكل لها أحلامها وآمالها ، تقف على مبعدة منهن سيارات تثير الرهبة والخوف للخدم والخادمات القريبين منها .

تكررت تلك التجارب ، وتطورت خلال مدة الثلاثين يوما التى مكثوها ، وتنوعت مع أكثر الصقور التى اصطادوها ، ومن خلال صيد الصقور يمارس الشيخ هواية أكل الأعين التى يتنسم فيها سرعة البديهة والذكاء بعد أن يقوم بفرزها ، وانتزاع عيونها عنوه إثر ربطها ،

تقف الخادمة الفلبينية بجواره أثناء ذلك ، ممسكة طبقا متوسط الحجم ، ومقعراً ، أبيض اللون ، تدير رأسها للخلف حتى لا ترى حفل انتزاع العيون التى يشتهيها الكفيل ، يضع غنيمته فى الطبق الذى لوثه الدم ، والتى تعودت هى أن تقوم بغسلها وطهيها لتقديمها مقلية .

أحجمت الخادمة فى البداية عن ذلك ، لكنه بعقابه الفظ ، وخشونة ملمح وجهه الجهم ، وتحت تأثير مناشدة سيدتها المتواصل انصاعت لرغباته .

لا ينظر الطبيب إليه ، وهو يتناول طبقه الذى يأتيه يوميا ، وتنتاب الجمع الغريب المصاحب للشيخ رعدة وقشعريرة ، وأحيانا ينسحبون بعيداً ، وفى كل محاولاته تلك ينظر بعين خفية نظرات مختلسة الى هذا الطبيب الذى يبادله دون أن يشعر نظرات متسائلة .

تتكرر محاولات شد حبل الصقر مدة أسبوع ، وأثناء ذلك يقدمون للصقور المنتقاة لحوما لغذائها ، وعندما تم رفع البرقع عن عينى الصقر مد له الشيخ ذراعه فقفز عليها مطمئنا .

يعاود الشيخ تدريباته حتى يستأنس ويصبح طائرا مطيعا ، ينسى السماء والانطلاق ، ويتآلف مع مصيره بشهامة فينصاع للشيخ الذى يطعمه لحم الغنم المفضل لديه ، وأحيانا الحمام الطازج ، يقف وديعا ومسالما ، وطوع بنان الشيخ الذى حلم منذ بدات رحلته بالانتهاء منها ، وبالوصول الى نتيجة لخيالاته التى أرقته عدة سنين .

يتذكر الشيخ الأوقات التى قضاها فى تدريبها ، وأنه لم يهنها وأنها تآلفت معه حتى لقد خيل إليه أنـه يستطيع جذبها من السماء بمجرد النظر إليها ، عاملها برفق وحب ، أشفق عليها ،سايسها ، قرب منها فخيل إليه أنها قربت منه .

يعرف من خبرته الواسعة أن تربية الصقور كتربية الأبناء ، ولذلك أطلق عليها أسماء بناته .

فى المراحل الأخيرة لتدريب الصقر ، يربطه الشيخ بحبل قوى من البلاستيك ثم يبتعد عنه خمسين مترا ، يقدم له الأكل فيرجع إليه ، يزيد المسافة فيعتاد العودة فيقدم له قطع لحم الخراف .

وعندما تعودت صقوره ذلك أطلقها بدون خيط لمدة أسبوع وبعد أن أطمأن لصقرين وتآلف معهما ألفة خاصة أطلقهما للصيد فى صباح اليوم الذى يعدون فيه للرحيل ، وجلسوا ينتظرون الصقرين اللذين غابا طيلة يوم كامل ، وها هى شمس اليوم على وشك المغيب ولم يعودا بعد .

محمـــد صــالـــح

فى الضاحية البعيدة

الشارع الصغير

إلى الشارع الصغير الذى يسكنه ..
تأتى الشاحنات بالطوب ، وأسياخ الحديد
ثم يأتى بشرٌ قليلون وكلاب
ما يكاد ينقشع عنهم الغبار ، وتتعرّفه كلابهم ،
حتى تأتى شاحناتٌ ، وبشر غيرهم وكلاب
زوجة يؤرقها .. أن البيت ليس نظيفاً ؛ بالقدر الذى يرضيها
وتكرّر ــ كلما زادت متاعبها ــ أن الحال لن يستقر
قبل بناء الفضاء المحيط
لكنه اعتاد الأمر هكذا :

محض شارعٍ صغير ؛ لا يفتأ يقتنى بشراً وكلاباً ،
ويستبدل بهم آخرين .

المبنى الجديد

فى الطريق من بيته وإليه ؛
فى الضاحية البعيدة .. أقاموا مستشفى
العربات المغسولة بحذاء الرصيف ، والبوّابة ـ على الشارع ـ
عريشةُ ياسمين
وفى الشرفات الجانبية .. مرضى فى ثيابٍ بيض
الثياب السوداء ـ وحدها ـ تتكوّم على البوّابة الخلفية ،
والذين يتدثرون بها
غرباء على المبنى الجديد

المنزل المقابل

فى المنزل المقابل : هناك ..
حيث قضى سنوات
جرّب كل شيء ! لتكون الأشياء فى متناول يده
ويخرج إلى الشارع ،
لكن بعد أن يتهيّأ : يعالج معدته ،

ويرتدى ملابس ثقيلة .

ويقلّب فى رأسه .. عشرات الطرق المحتملة

ثم يغلق النافذة الوحيدة

هناك .. حيث أجلس إليه ،

وأراه يفعل .

الغرباء

أولئك الجوّالون المقطوعون :

المخبولون ، والهاربون من مصارعهم

الذين كان أبى يستضيفهم : يخلع عنهم خرقة بعد خرقةٍ ،

ويسامرهم . من لهم الآن ؟

ذات ليلة

الفرحانون أولئك غيرى

آيتى الليل ، وآيتهم النهار

وأنا يَعزُّ علىَّ ..

أن أنام فلا أبعث .

حسن طـــلب

عادل السيوى

شهوة الحركة ..
فى حوار المرئى واللامرئى

لم يبق إلا الحركة التى تفصل المحرِّك عن المحرَّك

ليوناردو دافنشى

● ● ربمـا نـذكـر جميعـا ، ان الفيلســوف اليـونـانى القـديم « هيرقليطس » ، هو الـذى قال :(انت لا تستطيـع ان تنزل النهـر مرتين) . ولست اذكر الآن اسم المفكر المعاصر الذى اضـاف : (... ولا حتى مرة واحدة !) ، لينزع بذلك عن النهر ما هيته الخالدة ، او (نهريته) الأبدية الواحدة ، الثابتة الشاملة ، الساكنة الصـامتة ، الجـامعة المـانعة ، ويـدفع بـه إلى مساحـة لانهائيـة من الحيويـة والحركة ، والتدفق الدائب الذى يحل فيه الماء الجديد محل القديم ؛ هكذا ، فى تلاحق آنىٍّ لا يعرف التكرار ، ولا يخضع لعقم الرتابة ، لأنه لا يعرف قانونا ، اللهم إلا قانون الميلاد الدائم المتجـدد . وهو ليس قانونا صارما بمعنى الكلمة ، لانه مُختَرق دائما بمفاجاة بكر هنا ، او استثناء طازج هناك .

كهذا النهر يتبدّى فن « عادل السّيوى » : لا لوحة تشبه أختها ، لا تكرار تمليه الحرفية الحاذقة من خلال آلية الخلق . ولست هنا بحيث أستطيع أن أقوم بالتقديم الأوفى لأعمال الفنان عادل السيوى ، إلا بمقدار ما كان هو نفسه قادرا على أن يترجم قصائدى إلى ألوان وخطوط موازية ، ومع أن الكلمات لا تملك حرية الخط ولا مرونة اللون ، فليس بوسعى إلا أن اقترب من عالم السيوى بكلمات تجاهد أن تتنسم هواء غير هواء سجنها . فهل تستطيع كلماتى أن تختزل هذا العالم ، على النحو الذى اختزلت به لوحته التجريدية ، جوهر الزبرجدات فى غلاف (زمان الزبرجد) مع ذلك علىّ أن أستسلم لإغراء المحاولة ؛ عابرا ذلك البرزخ الوريف بين النص البلاستيكى والنص الأدبى ، رائيا كيف أن ألوهية « زيوس » فى شعر « هوميروس » ، لا تكتمل إلا بإنسانيته فى نحت « فيدياس » ؛ فمادامت القصيدة نشيداً - بمعنى ما - ، والكلمة صورةً - بمعنى أيضا - ، فإن الشعر قابل لأن ينحلَّ إلى موسيقى خالصة ، والشواهد كثيرة من أعمال « موزار » و « بيتهوفن » و « فاجنر » .. الخ ، وإلى تصوير كذلك ، فالأناجيل وأسفار العهد القديم انحلّت إلى آلاف الصور والأيقونات ، مع أنها لم تصف آية واحدة منها . والتصوير من ناحية أخرى قابل لأن ينحل ، إما إلى شعر ، كما انحل درع أخيل على يد « هوميروس » ، وامرأة « بيكاسو » الجالسة على يد « كوكتو » ؛ وأيضا إلى موسيقى ، كما كان يؤكد « جوجان » فى إحدى عباراته الشهيرة .

صحبت عادل السيوى منذ خطواته الفنية الباكرة ، وهو بعد طالب فى كلية الطب ، التى تخرج فيها عام ١٩٧٦م ، ليجد أن الفنان فيه قد غلبه على الطبيب ، فكانت شجاعة الانحياز إلى الاختيار الصحيح ، وتفرغ للفن ، بدلا من أن يصبح نصف فنان ونصف طبيب .

فى أتيليه القاهرة ، أقام « عادل معرضه الأول منذ بضعة عشر عاما ، ولاحظ الفنانون والنقاد أن المعرض شهادة ميلاد حقيقية لفنان جرىء ينشد التمايز وإثبات الذات وسط ركام المتشابهات والمنسوخات . كانت المرحلة (الزرقاء) مهد التجليات اللافتة ، حيث لعبت تقنية (البخّ) دورا رئيسيا ، بوصفها بديلا عن لمسات الفرشاة الخشنة ، وحيث ظهر أثر الدرس التشريحى فى كلية الطب ، ذلك الأثر الذى أمده - كما لاحظ الفنان عز الدين نجيب - بمعنى شبه ثابت عن ضعف الإنسان وتعرضه الدائم للفناء ؛ مع التحفظ على فكرة (المعنى الثابت) التى لا تتواءم أبدا مع حيوية عادل الفنية ، ومقاومتها لكل أشكال الثبات ، ماديا ومعنويا .

خلص « عادل » من المرحلة الزرقاء ، ليواجه أسئلة التشكيل الكبرى ، فأصبح التشكيل عنده - كما لاحظ ماجد يوسف - يتم عن طريق الحذف والإضافة ، وينبثق الضوء على حين فجأة فى أثناء عملية الحوار المباشر بين الفنان والسطح ، محتلا مكانه المناسب فى التصميم ، فى عفوية محسوبة ، وفى علاقة محددة بالشكل العام لمعمار اللوحة .

كانت هجرة الفنان إلى إيطاليا ، كعبة الفن التقليدية ، امتداداً طبيعيا متوقعا لقراره السابق الحاسم بالتفرغ لفنه ، حين هجر مهنة الطب . وخلال عشرة أعوام تقريبا فى رحاب تلك الكعبة ، تلقحت خبرة الفنان بعناصر خصبة متنوعة ، وتشعبت علاقاته بالفنانين والمفكرين ، وتعمقت ثقافته ، وتعدلت هيراركيتها ، ليحتل الفن القمة التى كانت تزاحمه فيها

الايديولوجيا الخالصة . منذ الدراسة المبكرة لذلك الماركسى القديم ، عن (تماثيل الملوك وتماثيل الخدم) . ولعل هذا التطور يتبدى فى الدراسات الأخرى التى يعكف عليها الآن ، حول « ليوناردو دافينشى » ، وآراء الفلاسفة حول الفن . خلال هذه المرحلة تواترت معارض « عادل » فى إيطاليا وألمانيا ، وفى مصر ، وكان معرضه الأخير بقاعة « المشربية » بالقاهرة ، فى الفترة من ١١/١٢/١٩٩٠ حتى ١٨/١/١٩٩١ م ، شاهداً على مستوى رفيع من النضج والخصوصية ، قل أن نجده فى زحام المعارض التى يغص معظمها بثرثرة الخطوط ونثرية الألوان .

نعود من نهر « هيرقليطس » الذى لا يمكن للمرء أن ينزله مرتين ، إلى النهر المضطرم بالحياة والحركة فى لوحات « عادل السيوى » ، كيف احتشدت فى هذه اللوحات كلُّ تلك الطاقة الخصبة والحياة المفعمة ؟ هل يكفى أن نقول : إن الفنان لم يهتم بالأشياء نفسها ، فى ذاتها المنسجمة مع مظهرها ، وفى سكونها الصامت وثباتها الرهيب ، بل اهتم بالعلاقات الحية بين هذه الأشياء وبعضها من جهة ، وبينها والإنسان من جهة أخرى ؟

من الممكن أن تكوّن هذه الإجابة فى ذاتها مقنعة إلى حد كبير ، إذا ما تذكرنا أن الجمالىَّ علاقةٌ فى جوهره . هذا هو ما أدركه « عادل السيوى » حين استبدل العلاقات بالأشياء ؛ وحتى حين كانت الأشياء تفرض نفسها عليه ، أو يقوم هو باستدعائها ، فإنه لم يكن يستسلم لمظهرها الخارجى ، بل كان يبحث عن العلاقة بين مظهرها وجوهرها ، ليكتشف أن كل شىء ليس مطابقاً لشيئيته ، أو لما يمكن أن يكون عليه مظهره ، الشىء إذن ، أكثر حقيقية مما يبدو ، إنه أكبر من مكوناته وأثقل من حضوره النفعى المباشر ، لكنه فى الوقت نفسه ، أخف من وزنه ، لأنه يستطيع أن يطير فى فضاء المخيلة البشرية ليتصل بغيره من الأشياء والأدوات فى سماء الذكريات الغائمة (انظر لوحتى : خفة الأشياء ـ ريش) . وربما كان فى ذلك إحساس صوفى يفرض نفسه ويتسلل إلينا ، واصلا بين عالم الظاهر وعالم الباطن ، كما يمكن أن نلاحظ فى لوحة (أشياء قديمة) ، التى ينبثق فيها الضوء همزة وصل بين هذين العالمين .

الأشياء لا توجد إلا فى مكان ، ومن محصلة العلاقة بينها وهذا المكان ، ينشأ جدل حى وحميم ، تصبح المسافات من خلاله جسورا ضوئية ، تصل بين كل ما لم نكن نتخيل أنه قابل للاتصال . انظر مثلا لوحتى (الكرسى ـ السرير) ، حيث لا يكتسب الكرسى قيمته التشكيلية المهيمنة إلا بوصفه إمكانية لشبكة لانهائية من العلاقات ، ليس بين ما هو حاضر فقط فى اللوحة من أشياء وأشباه أشياء ، ولكن بين ما هو غائب أيضا . السرير والكرسى كلاهما ، مخزن لطاقة روحية تشير إلى حضور الإنسان الغائب ، كأن الإنسان لا تكتمل إنسانيته إلا بما حوله من أشياء .

لا ينظر « عادل » إلى المكان كمجرد حاوٍ للأشياء والكائنات ، ولذا فهو لايهتمُ كثيرا بقواعد المنظور ؛ وإن كان يوظفها أحيانا بشكل جزئى كلما دعت الضرورة ، انظر مثلا لوحة (حياة فخمة) ، بل ينظر إلى المكان كمخزن للعلاقات البصرية بين المرئى والمرئى من جهة ، وبين المرئى واللامرئى من جهة أخرى ، ولهذا ، فعلى العين أن تتدرب على أن ترى ما يند عن حاسة البصر ، عليها أن تكون نافذة للخيال وباباً للرُّوح .

المكان عنده ليس مكانا قَبْليا مطلقا . إنه مكان خاص جدا ، ولذا

فهو حميم جدا ، لأنه مرتبط دائما بتجربة خاصة ، وبالتالى ، فإنه مشدود إلى لحظة زمانية فريدة غير قابلة للتكرار . إنّ المكان عنده شريحة زمكانية مقتطعة من ديمومة الزمان وسيلولة المكان ، إذا ما استعرنا مصطلحات « صموئيل الكسندر » . هى شريحة ذات ماضٍ ومستقبل إذن ، إنها تشى بما كانته وتشير دائما إلى ما ستكونه ، ولننظر - بالإضافة إلى لوحتى (الكرسى) و (السرير) إلى لوحات مثل : (سيد المكان - غرفة يدخلها الضوء - أشياء قديمة - رماد - خفة الأشياء - المقهى) .

هذه الشرائح الزمكانية التى يختارها عادل السيوى ويلح عليها ، هى مصدر الدينامية الحية فى فنه والتجدد الخصب فى عالمه ، وربما يذكّر ذلك بالاتجاه الدينامى فى التصوير الأمريكى المعاصر ، وهو اتجاه أثار جدلا بين فلاسفة الفن وعلماء الجمال ، من مرحب به ، مُطرٍ على ما يزخر به من حرارة وطاقةٍ حسية انفعالية تصل إلى درجة الصوفية أحيانا ، أو رافض لمبالغاته وإيغالاته ، التى تعود به أحيانا - لفرط الذاتية - إلى مستوى التعبيرية ، كما لاحظت - الفيلسوفة المعاصرة « حنة أرنت » .

نجت دينامية « عادل السيوى » إلى حد كبير من هذه الإيغالات والمبالغات التعبيرية ، ونستحضر لوحتى : (ريش - طيور صغيرة وطيور كبيرة) ، لنجد هذه الحالة الذاتية العارمة ، المثقلة بخفة النشوة ، فالريش هنا تجسيد رمزى لهذه الخفة ، وليس هناك سبيل آخر يمكن أن نلج منه إلى عالم الباطن ، يقول الفيلسوف الإيطالى المعاصر « روبرتو بورديجا » فى حديثه عن « عادل السيوى » : (ليس هناك عالم خارجى علينا أن نصوره ، وإنما هناك عالم ينبغى الدخول إليه) ،

ويقودنا عالم الداخل هذا ، إلى جحيم الأسرار فى جنة الروح ، وهكذا نبتعد خطوات عن الفن الذى يخاطب العين ، إلى الفن الذى يخاطب الروح ، كما كان يقول « كاندنسكى » ويرسم ، وإن كان « عادل السيوى » يميل إلى مخاطبة الروح والعين جميعا ، فالتناقض الذى رآه « كاندنسكى » يمكن حله إذن . وقد نجح « عادل » إلى حد كبير فى إيجاد هذا الحل ، عن طريق تقنية خاصة يتوسل بها ، بدءاً من (الخامات المتنوعة) التى تسعف فى المحافظة على حرارة الانفعال ؛ (مثلا لوحة : الحياة الفخمة) ؛ إلى توافقات الخط واللون وتبايناتهما ، فى منظومة توظف الحذف ، وتؤكد الحضور بالغياب . يتجلى ذلك بوضوح فى لوحة مثل (وسط البلد) ، حيث يكمل الخط بحضوره ، ما يفعله اللون بغيابه . وحضورالخط هنا ليس أُحاديًّا ، بل يتراوح بين المنحنى والمستقيم ، والأفقى والرأسى ، وتحديد الكتلة وتمييعها ، ويبدو مشهد المدينة من منظور علوى ، تأكيداً لسيطرة العين الواعية على واقعها ، ويمكن مقارنة هذا المنظور فى هذه اللوحة بمثيله فى لوحة (المقهى) . أما غياب اللون فتؤكده الرماديات التى سادت درجاتها .

وَىْ !
لكأن الكونَ / اللونَ تبرَّجْ
فاتحد الأزرق بالأحمر
.. ثم توهَّجْ
صار بنفسجْ

فى لوحة (رماد) ،نعثر على سرٍّ من أسرار خبرة « السيوى » باللون ، فالرماديات بدرجاتها تشكل العنصر الحى فى هذه الخبرة اللونية ، متضافرة مع البنّيات بدرجاتها أيضا ، ولذا فمن حق « السيوى » علينا أن نصدقه - بحذر - حين يتحدث عن الاقتصاد اللونى فى لوحاته ، والحذر هنا ، لأن الاقتصاد

على المستوى اللونى ، يقابله بذخ على مستوى التنويع والتوقيع بين درجات البنيات والرماديات وبعضها من جهة ، وبينها والمساحة المتاحة على سطح اللوحة من جهة أخرى ، فى جدل مشبوب يسعى إلى نفى الفراغ ، ربما لأنه لا وجود فى الواقع لما يسمى بالفراغ . ومن هنا نفهم هذا الملاء المفعم الذى يستغل سطح اللوحة بأكمله ، فى محاولة لاستنفاد كافة الممكنات البلاستيكية التى يتيحها السطح ، واستقصاء كافة الاحتمالات التى يمكن أن تنشأ عن الحوار بين المفردات والجمل التشكيلية : (لوحات : حى شعبى - حياة فخمة - ريش) . فى هذا الملاء المفعم إلى حد السَّرَف ، ينشأ تحدٍّ صعب ، يقبله « السيوى » بجراة ، بل هو يسعى إليه سعيا ، واضعاً نفسه فى اختبار لا بديل فيه سوى النجاح .

ولا شك أن فى ذلك مغامرة لا يقبل عليها إلا من امتلك أدواته وطوَّعها لخياله ، ومصدر المغامرة هنا ، أن وحدة العمل الفنى ستكون مهددة . وقد يصدق ذلك على بعض مغامرات « السيوى » إذا ما كانت الوحدة التى ننشدها وحدة بصرية فحسب ، أما إذا كان ما ننشده هو الوحدة الشعرية ، فليس هناك خطر كبير .

لا يعنى ذلك أن أعمال « السيوى » تخلو من الوحدة البصرية ، فالأمر على العكس من ذلك تماما ، هناك وحدة بصرية ، ولكنها من نوع غير مألوف ، لأنها تجمع بين رمزية اللون وديناميكية الخط ، فهناك سبيلان معروفان لتحقيق هذه الوحدة ، سبيل العلاقات اللونية التى تحقق العمق والتماسك التشكيلى ، وسبيل التسديدات الخطية التى تحقق الإيقاع والحركة . وقد اختار « السيوى » أن يجمع بين السبيلين ، فلم يتطرف فى الأولى تطرف « سيزان » ، ولا فى الثانية تطرف « مونش » ، (انظر لوحات : ملاك قديم - حى شعبى - جدار أصفر - رماد - غروب - فاكهة) .

جسدى الجائعُ ..
جسدى الصَّديانُ
يبحث فى دوَّامات العبثِ
الأزلىِّ / الأبدىِّ ..
وفى جُبِّ الزَّمكانْ
عن لحظةِ عشقٍ مرت كالطيفِ
.. وعن حبٍّ كانْ

وقد حال تمكن « السيوى » ، وأصالته الإبداعية ، دون الوقوع فى توفيق مفتعل بين المدرستين ، والأمر نفسه يصدق على التجريد والتجسيد عنده ، فلم يوقعه الأول فى أسلوبية جامدةٍ محفوظة ، ولا الثانى فى محاكاة جافة منسوخة ، (انظر اللوحات الثلاث بعنوان : امرأة ترتدى قبعة) ، ولاحظ المحاولة المستميتة للهروب من قبضة الانطباعية .

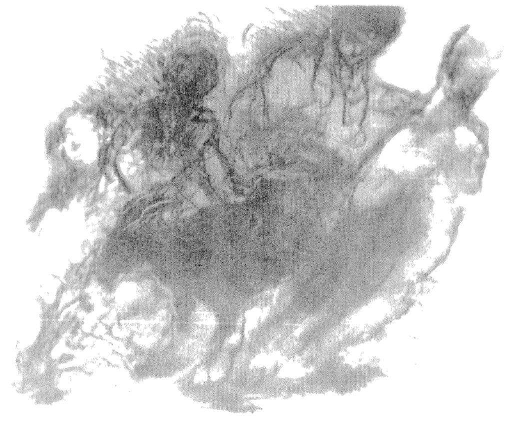
تحية لذلك الفنان المبتكر الجرىء ، الذى حاول - وسط غابة موظفى الفن الحكوميين والرسميين من خريجى معاهد الفنون الجميلة وكلياتها - أن يصنع أساطيره الخاصة الحميمة ، فبدلا من الهالات على رؤوس القديسين ، ينبثق الضوء ليطمر بكيميائه الأشياء القديمة والمعتادة ، وبدلا من البلاغة الملحمية القديمة ، تنشأ أخرى عَبْر العارضِ نفسه ، هذا العارض الذى يتجسد من خلال لحظة فرح ، أو ترح ، أو ربما تأمل .

إنها كيمياء الضوء الذى يجلو صدأ الروح ، ويقشع ضباب الذاكرة والحس جميعا ، فى عالم فنى غنى ، من الطراز الأول .



عادل السيوى

شهوة الحركة ..
فى حوار المرئى واللامرئى



الاستفراد بالخروف

الفنان عادل السيوى



امرأة ترتدى قبعة



امرأتان



امرأة ترتدي قبعة



امرأة ترتدي قبعة





المقهى



الكرسي



السرير





اللوكس

فاكهة



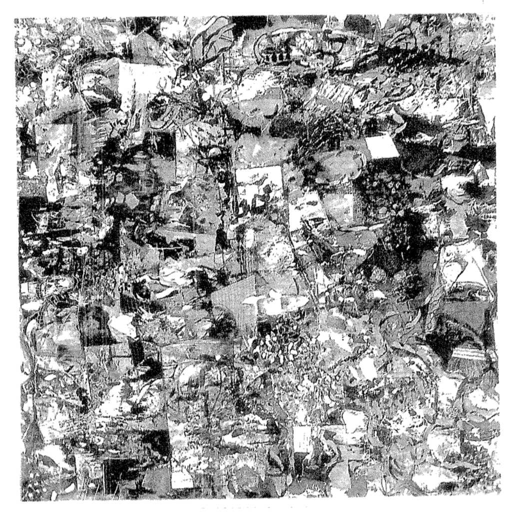
غرفة يدخلها الضوء





اشياء قديمة

الفنان عادل السيوى

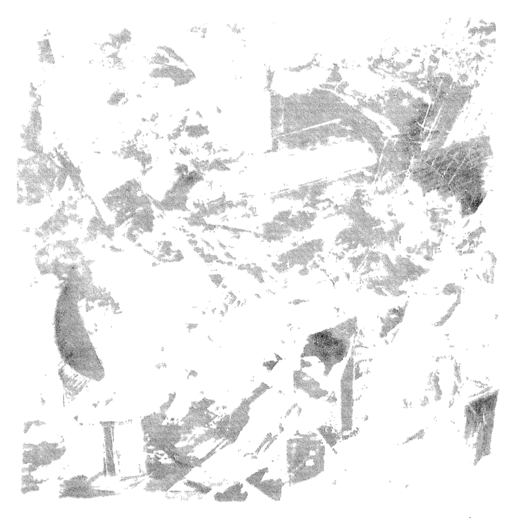


حى شعبى

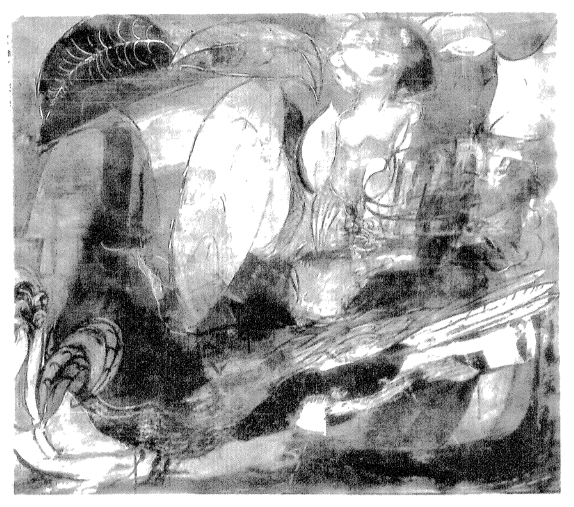


وسط البلد

الفنان عادل السيوى

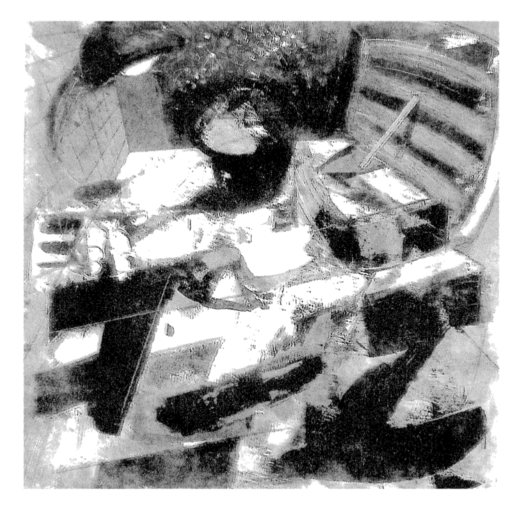


رماد



طيور صغيرة وطيور كبيرة

الفنان عادل السيوى



نجوم الليل

عبد اللــــه خيــرت

صاحب الكرامات

كنَّا فى عصر ذلك اليوم نجلس بجوار محطة السكة الحديد بعد أن غلبنا الجوع والتعب والضجر ؛ نزلنا الترعة مراراً ، وكالعادة كاد واحد منا يغرق ، ولعبنا الكرة ، وضربنا بعضنا .. وكنا نتثاءب الآن وواحد منا يحكى حكاية طويلة سمعناها منه أو من جداتنا قبل ذلك ، ولكن بعد كل هذا لا تريد الشمس أن تنحدر غائبة وراء أشجار النخيل المخيفة التى تحاصر القرية وتعجل بهبوط الظلام ، لنرى آباءنا وإخوتنا الكبار عائدين من الحقول وسط زوبعة من الغبار ، ونتعرف على الحيوانات المتعبة ، وتعرفنا الكلاب وتجرى إلينا .. ساعتها يكون حُلم الجلوس إلى الطعام ، والدخان يتصاعد منه مختلطا بأصوات الكبار الخشنة وحكاياتهم المثيرة عن القرية والدنيا كلها ، قد اقترب .

لا يزال النهار طويلاً ؛ هاهى الصفَّارة المتقطعة لقطار الساعة الرابعة تصل إلينا من بعيد فـلا تثير انتباهنا ، لقد انقضى الصيف ولم يعد ينزل من القطار غرباء ، خاصة هؤلاء الذين يأتون مع حقائبهم الكبيرة وأطفالهم المرحين . كنا نراقبهم ونحسد أطفالهم ونتساءل إلى من سيذهبون ، وأى حمـير سيركبهـا هؤلاء الصغار البلهاء غداً ؟

حين وقف القطار لم يكن على المحطة أحد ، وهو يتحرك نزل منه رجل عجوز كاد يقع ، كان يرتدى جلباباً أبيض واسعاً ويمسك حقيبة صغيرة وفى قدميه « بلغة » زرقاء شكلها عجيب . بدا أن الـرجل غـريب عن قريتنا ، فقد وقف متحيراً أمام الطرق المتشابهة ثم تحرك خطوات بطيئة مترددة وعاد إلى مكانه مرة أخرى ... إنه بالتأكيد لا يعرف أن هذا اسمه شارع العمدة ، لأن قصر العمدة ينتصب عاليا فى نهايته ويغلقه ، أما هذا فهو شارع البوستة .. أشار الرجل إلى واحد منا فجرى الولد إليه ، وسمعناهما يتحدثان :

ــ تعال ياشاطر .. تعرف بيت الست حفيظة ؟

ـــ أعرفه ... طبعا أعرفه ... تعال معايا

أسرعنا حتى التففنا حولهما ، وأخذنا نسب الولد :

ـــ ياكذاب ... انت تعرف بيت الست حفيظة ؟

ـــ طيب حفيظة مين ياكذاب ؟

ـــ تعال ورِّينا .. تعال ..

والرجل العجوز يقف فى وسطنا طويلاً أبيض مبتسما ، يوزع نظراته بيننا ويمد يده التى لا تحمل الحقيبة ليمنعنا من ضرب الولد الذى كان يدور حول العجوز ونحن نحاول ضربه فتطيش ضرباتنا فى فراغ الجلباب الأبيض وتوسِّخه . واستمر هذا طويلاً حتى فوجئنا برجل من القرية يسبّنا ويسب آباءنا ، لأنه ظن أننا نضرب العجوز الغريب ، ثم سار معه ونحن نتابعهما للحظات من بعيد وبدون اتفاق اندفعنا لنلحق بهما وطوال الطريق إلى بيت الست حفيظة كان عددنا يتزايد وينضم إلينا أولاد آخرون لا نعرفهم وترتفع أصواتنا ، فلما وصلنا إلى بيت الست حفيظة الذى كان يقع فى حارة ضيقة من شارع لا نعرفه ، كنا قد تحولنا إلى مظاهرة كبيرة صاخبة ... أخذت الست حفيظة تقبل الرجل وتعانقه وتربِّت على ظهره ... ثم التفتت الينا وصاحت ضاحكة :

ـــ آه ياعفاريت

أخذت أجرى متخبِّطا فى الظلام لاهثا حتى وصلت إلى بيتنا ، كانوا جميعاً متحلقين حول الطبلية،نظرتْ إلى أمى نظرة متوعدة وأوسعت لى مكانا بجوارها ... كانوا لدهشتى يتحدثون عن الرجل العجوز،كيف عرفوا ؟ تابعتهم بشغف أنسانى الطعام والتعب والخوف من أمى . قال أبى إن هذا العجوز هو خال الست حفيظة ، ومنذ أربعين سنة لم يأت إلى القرية ، هى التى كانت تزوره حين كانت شابة ، أربعون سنة وهو يعمل سائقاً لسيارة أحد الباشوات فى القاهرة ، فلما تعب وضعف بصره طلب من الباشا أن يعفيه من العمل ليذهب إلى بلده . قال أخى ، وكان قد قضى فترة تجنيده فى القاهرة :

ـــ رجل مُخرِّف ... من القاهرة إلى هنا .. عاوز يعيش فى الضلمة والتراب ؟

قال أبى :

ـــ بلده ياابنى .. كل واحد بيحن لبلده

ـــ وماذا سيفعل هنا وهو عجوز ؟

ـــ إنه كذلك لايملك بيتا فى القرية ، ولا أرضا .. ولكن الظاهر أنه جاء معه بنقود كثيرة ... أخذ مكافأة من الباشا بعد عمل أربعين سنة ، لابد أنها مكافأة كبيرة .

ظللت صامتا ، أحس اننى جزء من هذه الحكاية ، فقد رأيت الرجل ورأيت الحقيبة ، ولم أصدِّق أبى ، فمن الذى يترك القاهرة التى حدثنى أخى عنها كثيراً ليعيش فى قريتنا المظلمة ، إلا إذا كان مجنونا ؟ إنه كذلك بالفعل ، ولو لم ينقذه الرجل من أيدينا لبقينا نعبث به إلى الآن ، وربما خطفنا منه تلك الحقيبة المليئة بالنقود .

شغلتنى حكاية الرجل العجوز ، وفى الأيام التالية كان الأولاد المشهورون بالكذب يضيفون إليها تفاصيل

كثيرة يدَّعون أنهم سمعوها من آبائهم ، وتوقعت – ليلة بعد ليلة – وأنا أجلس منتبهاً وقت العشاء – أن يُكمل أبى هذه الحكاية بدل أن يكرر الشائعات التى أسمعها منه ومن غيره منذ سنوات .. فلا الكهرباء دخلت قريتنا ، ولا المدرسة الثانوية بُنيتْ .. كل هذا حفظته ، ولكن ماذا حدث للرجل ؟ هل اشترى أرضا أو بيتا ؟ هل سُرقت نقوده ؟ ومن سرقها ؟ لم أعرف ، وفتر اهتمامى أنا والأولاد ، ونسينا وسط أحداث الطفولة المثيرة المتتابعة ، ذلك المساء الذى استسلم فيه الرجل العجوز لقبلات الست حفيظة ويده تقبض على حقيبته .

ولكننا رأيناه مرة أخرى ؛ كنا نجلس عند المحطة قبل الغروب ، حين أقبلت عربة نقل كبيرة محملة بالأرز ، أبطأت من سرعتها وهى تعبر شريط السكة الحديد ، وكان هو بجلبابه الأبيض يجلس ساهماً بجوار السائق ، ثم اندفعت العربة داخل القرية والغُبار يغطيها .

وفى هذه الليلة تحدث أبى طويلا ، كان يعرف كل شىء .. قال إن كثيراً من رجال قريتنا حين عرفوا أن الرجل معه نقود ، كانوا يتسللون إليه واحداً بعد واحد يقترحون عليه استثمار أمواله ، بعضهم عرض عليه أن يشترى منه أرضاً وسيقوم البائع بزراعتها ... وآخرون قالوا إن استثمار الأموال الحقيقى يكون فى المشاركة فى تربية البهائم وبيعها ... وأخيراً اقترحت عليه حفيظة أن يفتح دكاناً ... وكان الرجل متحيراً وغاضباً ، حتى أن صوته كان يسمع فى الحارة كلها حين صرخ :

– دكان إيه ياحفيظة ؟ أقعد طول النهار والليل أبيع علبة كبريت بمليم وصابونة بقرش ؟ أنا تعبت .. إنت عارفة أنا لابس بُلغة ليه ؟ علشان بقى لى أربعين سنة ما قلعتش جزمتى ... وفيه أيام كنت باأنام فيها وأنا لابس الجزمة والبدلة الصفراء .. اللِّى لازم تكون ضيقة ... أنا جيت هنا علشان أرتاح ياحفيظة .

من الذى أوحى له بهذه الفكرة الصائبة ؟ الناس فى قريتنا يحبون الأرز حبّا شديداً ، رغم أنه لم يعد يزرع عندنا . الطعام هو االأرز ، والأطفال والكبار لا يستطيعون النوم إلا إذا كان عشاؤهم أرزاً ... وهكذا استأجر العجوز دكانا بجوار المسجد لبيع الأرز ، ليس باالأُقَّة أو نصف الأقة ، وإنما بالجوال ... والرجل لن يتعب فى شىء ولن يتحرك من مكانه ، يأتى الفلاح ويدفع له النقود ويحمل الأرز

وكنت أحيانا أذهب مع أبى إلى المسجد فأرى الرجل قابعاً فى ظلام الدكان المستطيل وحوله جبال من الأرز ... وخارج الدكان على الجانبين كنت أرى جوالين مفتوحين ، وبعض الناس ومنهم أبى ، يملأون أكفَّهم أرزاً ويعرضونه للضوء أو يشمُّونه ... وكانوا عادة يختارون النوع الأجود .

وكان الأرز يتناقص فيزيد الضوء داخل الدكان وأرى الرجل كما رأيتُه أول مرة ساهما يبتسم لنفسه ، ثم تأتى أجولة جديدة من الأرز وتتناقص مرة أخرى . ولم أعرف إلا فيما بعد لماذا ظل الرجل أياماً طويلة يجلس وحده فى الدكان وقد اختفت جبال الأرز من حوله ولم يعد أمام الدكان إلا الجوالان المفتوحان

كان الفلاح يأتى فيربط حماره بنافذة البيت المجاور ويمر أمام الدكان متمهلاً وكأنه ماضٍ فى طريقه ، ولكن نظراته كانت تخترق الظلام ليرى هل مع الرجل أحد ؟ فإذا لم يجد تقدَّم ببطء وأخذ يعبث بالأرز الذى فى الخارج ، ثم تقدم خطوات أخرى وانحنى يهمس للعجوز :

ـــ عاوز شوالين ياعم الحاج

ـــ هات سته جنيه ... الشوالين بسته جنيه .. هات الفلوس وشيل .. ويفتح الرجل محفظته ويظل يبحث فيها :

ـــ طيب ... آدى جنيه ... والخمسة جنيه بعد الموسم إن شاء الله .. إنت مش عارفنى ؟ بعد القطن على طول ... إن شاء الله .

يتكرر هذا الموقف فى كل مرة يدخل فيها فلاح إلى الدكان ، والعجوز لا يعرف أحداً فى القرية .... الذين كان يعرفهم ماتوا .... أو نسيهم ، فيمهل الرجل حتى اليوم التالى ، ويقضى وقتا طويلاً من الليل مع حفيظة وهى تحاول عبثاً أن تذكر بالرجل أو بأبيه وأمه ... وقد تكشف له أن الرجل قريب لهما ؛ فجدَّته كانت متزوجة من ابن عمتها ... ولكن العجوز لا يتذكر ولا يربط بين هذه العلاقات القديمة المعقدة ، وحينئذ تقول له حفيظة بصوتها الواثق الذى يعكس علاقتها الطيبة بكل الناس :

ـــ مأمون ياخال ... مأمون ... ما تخافش منه .

وجاء الموسم وانتهى ، والعجوز ينتظر أن يردَّ له الناس ما عليهم حتى يملأ الدكان أرزاً ، ويشطب من دفتره اسم من دفع ويكتب أسماء جديدة . قال لابنة أخته إنه تعب من الجلوس فى الدكان بلا عمل أكثر من تعبه حين كان يعمل سائقاً عند الباشا يستيقظ قبل الفجر ويظل محتفظا بجسمه مشدوداً ومنحنياً حتى بعد منتصف الليل . وراجع معها أسماء الذين دفعوا ، وعدَّ النقود التى حصّلها وكانت هى تضعها بمنديل فى الدولاب .. قال وهو يبعثرها فى حجره :

ـــ إيه ده ؟ دول ما يكفّوش أجرة العربية .. أمَّال ياحفيظة قلت لى إن محمود الحلوانى مأمــون ... ومصطفى أبو إبراهيم مأمون .. كلهم مأمونين عندك ياحفيظة ؟ والغريب إن ما فيش واحد فيهم يفوِّت فرض ... رايحين الجامع جايِّين من الجامع ... أعوذ بالله ياشيخة مِنْ دى بلد .

وتحاول تهدئته وهى تجمع النقود التى تناثرت حين قام ينفخ . ولكنها بدأت تخاف وتتعجب ؛ أليست هذه نقود خالها عند هؤلاء الناس ؟ لماذا لا يدفعون ؟ ربما يظنون أنه ليس فى حاجة إلى النقــود .... ربما لا يملكون ..

فى الصباح تنتظر حتى يخرج خالها ممسكا بدفتره نافضا به الغبار عن جلبابه ثم تتسلل لتدور على بيوت الناس الذين لايريدون أن يدفعوا ، تحدث النساء أو الرجال إن وجدتهم ، وتعود متألمة لأن بعض الرجال

يخفون أنفسهم حين يسمعون صوتها ، وزوجاتهم لا يعرفن شيئاً ، ولا يحددن موعداً ... كل ما كانت ترجع به كلمات :

ــ إن شاء الله ياخالة حفيظة

ــ بكرة

ــ ربنا يفرجها ياخالة حفيظة

ولا تجرؤ على أن تحدثه ، فماذا تقول ؟ وهو نفسه لم يعد يهتم ، كان يأتى فى المساء ويفتش جيوبه فإذا وجد نقوداً أعطاها لها ، ثم يجلس وحده ويفتح الدفتر ويأخذ يدق عليه دقات منتظمة بقلم صغير يحمله معه دائما .. وكثيراً ما كانت تنام وهى تسمع الدق الموقَّع من حيث يجلس خالُها

يوم الجمعة كنت مع أبى ، وبعد الصلاة فوجئت بالرجل العجوز يقف وسط الشارع أمام دكانه الخالى ، ويحاول بيديه المرتعشتين أن يوقف الناس ، كان يصرخ بصوت واهن :

ــ ياعالم ياللى متعرفوش ربنا .. طالعين من الجامع تسبَّحوا ؟ ياناس ياظلمة ... هو أنتم تنفع لكم صلا ؟

ضحك البعض وتابع الجميع سيرهم ، غافلت أبى وانضممت إلى الأولاد وجرينا فالتففنا حول الرجل .. كنا وحدنا معه ... فالرجال قد مضوْا ... وهو يتكلم خلع جلبابه ورماه فى الدكان فوقع عند العتبة ، كان يلبس سروالا طويلا أبيض كذلك ، وشق طريقه بيننا فتبعناه وهو لا يكف عن الصراخ . ثم وقف وخلع « البلغة » وأمسك كل فردة بيد ومشى حافيا . ونحن نقترب من بيت الست حفيظة كنا قد أصبحنا مجموعة كبيرة من الأولاد النشطين . سمعناه ينادى بصوت لا يكاد يُسمع :

ــ ياحفيظة ... ياحفيظة .. بقى الراجل اللى بيشحت ورق البافرة هيدفع تمن شوالين رز ؟ ازاى ؟ ومأمون ياخال ... مأمون ياخال ..

كان يوقِّع الكلمات الأخيرة بطريقة حزينة يائسة فصحنا وراءه : مأمون ياخال . مأمون ياخال .. وانتظر حتى سكتنا ثم أخذ يصفِّق بالبلغة وجسمه يهتز : مأمون ياخال .. ونحن نهتف خلفه بأصواتنا القـوية . سمعت زغرودة صافية تنبعث من خلف باب موارب ... نظرت مندهشاً فرأيت صاحبتها العجوز تخفى فمها بطرحة سوداء ، ثم صاحت :

ــ ما شاء الله ... مدد

ولم أدرك ما حدث إلا فى المساء ، قالت لى أمى إن المرأة العجوز كانت تزغرد لأن الرجل صار ولياً من الأولياء الصالحين ، وستحل البركة بقريتنا ويزيد فيها الخير ، فلم يظهر عندنا ــ بخلاف القرى الأخرى ــ رجل صاحب كرامات منذ سنوات طويلة .

قصـــــائد

١ ـ حُـــــب

يظهر الحُبُّ ثانيةً فى الزقاقِ المجاورِ
شابٌّ وسيمٌ   تفتق عن رجل فجأةً
تأهّلَ للخوض ـ فى يمٍّ تلك الحياة
وبنتٌ ، كعصفورةِ البحرِ رفّتْ عليه
تعلّق فى حبلها   راح يلهث بالمهر خلفَ الفتاة
ورحنا نبارك حُباً يدغدغ قلبَ البراعمِ
قال الفتى : توّجوا حُبَّنا
وكان له ما أرادَ ــ الزواجُ ــ
هو الآنَ يسألُ : هل يظهر الحُبُّ ثانيةً فى الزقاق المجاور ؟!

٢ ـ طـــــفلٌ

للريح مواسمها   وأنا أتجلّدُ ضد الريح
ولا تحمل ذاكرتى غيرَ الحُبِّ وغيرَ حنين القلب

وغيرَ صغير يتقافز بين يديه الموجُ

فأصنع مركبةً من ورقٍ يخطفها من كفى ، ويغامرْ

ويعود يقصُّ علىَّ بطولاتٍ يقفز قلبى منها طرباً

آه ... ياطفلى الملغومَ بحُلمى يافرحى المنسابَ على الرملِ ويا سُكَّرتى

الدنيا ضيقةٌ ، والظل فسيحُ

وأنا أعشق زَاويةً ، وأتوق لكى أتحرّر منها

هل يؤلمك الشِّعرُ ؟

وتغارُ من الكلمات البكرْ ؟

الحرف غريبٌ مثل ملامح وجهى

وقصائد عمرى كالأسماك الميتة الملقاة على شاطىء تَعَبى

كالأقمار المتكلِّسةِ ولا أحدٌ يلتفت إليها غيرك .

٣ ـ مُفـــترق

كان يمنحنى فضلةً من أرقْ

فإذا ما أفقتُ .. قَلِقْ

هو الآن ، يعرفُ كيف يخُشُّ إلىَّ ويمتطُّ فى داخلى

ثم يملأُ كُلَّ فراغات كونى يخصِّبُ فىَّ حقولَ النَّزقْ

فإذا ما أفقتُ، طفقتُ ..... وزيّف لى كُلَّ شيىءٍ

فلست أنا من أنا

ولستُ التى أدعيها ، ولا ما انتهيتُ إليها

ولكنَّ كوناً جديداً طَرقْ

منتصـــر القفـــاش

هـــو

آلِة . حروف من تلك ؟ يجد نفسه مالكها الوحيد . تهبه أوقاتا لايعرف منتهاها أوْ حدا يمكن عنده الرجوع . فى كلمته حاول ـ اليوم ـ أن يشرك أحدا معه . لم يجد . ما إن يكشف سره ، حتى يلوذوا بما يدرأهم عن طرق باب بعيد .

بالأمس ظن حينما سالهم المدرس كيف تكشفون فى المعجم عن كلمة الله . انه لاجواب . فى داخلنا هى . لها معجمها الخاص . مستقرة فيه من أبد . وفوق السبورة كتب أصلها وانشغل بسؤالهم عن كلمات أخرى . كاد أن يصيح كيف ؟

استغرق فى التحديق . واكتفى بـ « ربما » .

خطها مرات عديدة فى صفحات كراسته . وبسن القلم أخذ يضغط فوقها . دائماً الحروف الطباشيرية يرمقها وقد نات عنه منذ كتابتها ، وهاهى تتسرب إليه لتخصه بالسؤال .

أعاد إحدى حمالتى الشنطة إلى مكانها فوق كتفه ، بعدما اطمأن على الجزء الذى خاطه بالأمس . ثقيل حمل كتبه يعوق ركضه ، قفزه ، ورغبته فى الإسراع إلى البيت ليطرح ما ينوء به .

من جيبه أخرج الورقة بكلماتها المنمنمة وسطورها المتقاربة .

« وقيل فى اسم الله إنه مأخوذ من اله يأله إذ تحير وقيل..... أى لجأ إليه »

حينما أحضر لسان العرب بسمل . ليس استهلالا . كان كمن نسى شيئا وبالبسملة يستعين ليجده ، مسح التراب من فوق الغلاف . وقبل أن يصل إلى الصفحة ، قرأ ماكتبه أبوه فى الهوامش وهو طالب بالأزهر .

ابيات شعر . أدعية لمنسبات مختلفة . جملة ما عليه من دين . وشكوى من صعوبة الفقه والخوف من الرسوب فيه . » وقد سمّت العرب الشمس لما عبدوها إلاهة . والإلاهة : ـ الشمس الحارة . والإلاهة الحية العظيمة (عن ثعلب)وهى الهلال . والإلاهة اسم مغارة فى الجزيرة « .

الن يفرغ من هذه الورقات ؟ ينتهى من إحداها ليدفع إلى أخرى . من قبل أعطاه صديق رسالة , أخبره أنه يجهل مرسلها ، وستحقق له مايتمنى إن نسخها ثلاث عشرة مرة وأعطاها لأصدقائه . أشار إلى كلمات كتبت خطأ . أوصاه الايهتم وحذره من مغبة إهمالها ، توقف بعد نسختين وفى الغضب الذى سيحل عليه ، فكر طويلا. وفى أخرى كتب عن تلك اللحظة ، حينما انتبه على صوت أبيه يقرأ القرآن . صوت لايسمعه فى بقية الأوقات . تبعثه فقط الآيات بعد صلاة الفجر . حاول أن يعثر عليه فى حوارات أبيه معه ، مع أمه ، مع الجيران لم يجد إلا أصواتا متنافرة لا تقرب مايرومه .فى أى صوت أبوه ؟ كثيرا ماينشد سؤاله .

«فأعجلنا الإلهة أن تؤوبا » كوم الورقة بين يديه وهو يسير . يقذف بها ويدخل تجربته يـدا أخرى تلتقطها أم يكتب منها نسخا ويتركها فى كل مكان يدخله ؟ أن ترجع الكلمة إلى تفردها القديم ، شىء لم يصبح فى مقدرته . ينطق بها فتلتف معانيها الجدد حولها حتى تكاد أن تخفيها ، وتنطلق تصاوير هو فى داخلها يعجز عن إغماض عينيه . حية فى قلب الشمس وهلال يناوشهما ومغارة لم تطأها قدم تنتظر أن تضمهم جميعا .

إنصات أى إنسان له سيعينه على التحرر قليلا مما أدخل نفسه فيه . كل من يسيرون فى هذا الشارع قادر هو على الإصغاء لكل ما يخفونه جزاء أن يبوح بكلمة . أن يطلب منهم إعادة الله إليه دون معاجم .

هى رغبته الآن أن يلقى به فى وسط زحام من أناس مجهولين . يطغى صخبهم على كل هواجسه . ويظل يرقب تدافعهم حتى يفاجأ بوجوده فى غرفته . سيكتب حينما يجلس ما قاله أحدهم «مادام ليس فى المنهج فلا تهتم » سيضع الأوراق أمامه وقبل أن يترك النار ترعى فى أنحائها . سيبصرها دفعة واحدة . وبقلمه يظهر الكلمات التى دقت . ويصحح أخطاء الرسالة ، ويتملى الله فى كل منها .

كم مرة همَّ بالفعل ولايقوى إلا على دسها بين صفحات كتاب النحو .

وهو يتجنب إحدى العربات المندفعة ، فكر فى كلمات أخرى تسكنه ولم يلمسهـا . فكر فى وجـوه . أماكن . فى نفسه هو . ماذا لودنا وكشف عما تضمره من معان . يخاف من وحدته ، ومن كلامه لو نطق .

أبطا خطوه حينما اقترب من البيت . لمح مصباح عمود النور مضيئا رغم سطوع الشمس .

وقف أمام الدرجة الأولى من السلم الحجرى . تآكلت حافتهـا . وتجمعت بقايـا طين فى خطـوطها . المتعرجة . إلى أعلى نظر . كان جزء صغير من السماء يتبدى سقفا يحاذر أن يرتكز فوق الحوائط ، وأشعة تتموج فى امتدادها ذرات دقيقة . مسح بظهر يده جبينه ، وإلى الجيب أعاد الورقة وقد طالها عرق كفه ثم بدأ مترددا فى الصعود .

متابعات

.. وقضى فيلسوف القيم :

توفيق الطويل

■ فقدت مصر وأسرة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، علما من أعلام الفلسفة فى مصر هو المرحوم الأستاذ الدكتور توفيق الطويل .

ويعز على زملائه وأبنائه أساتذة الفلسفة وطلابها فى الجامعات المصرية ،أن يودعوا أستاذا جليلا ، وإنسانا كريما ، كرس حياته للعطاء الفلسفى والعمل الفكرى ، الذى كثيرا ما كلفه البعد عن الأضواء .

لقد كانت حياة الفكر والبحث رصيده الذى لا يعدله أى رصيد آخر ، سوى حبه لأهله وأبنائه طلاب الجامعة ، الذين رأوا فيه أستاذاً وأباً روحيا ، لايضن عليهم بعلم أو رعاية يكرس لهم وقته كله فى قاعة الدرس وخارجها . وبذلك فقد سار على درب أساتذة الجامعة من الرعيل الأول واقتفى أثرهم ، وتمسك بتقاليدهم التى أرست دعائم الحياة الجامعية الحقة .

كانت تلمذته على المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق ، قد أورثه تعاليم هذا الرائد الكبير للدراسات الإسلامية ، فاتجه إلى دراسة الحياة الفكرية فى الإسلام وتياراتها المختلفة .

لقد سبق للشيخ مصطفى عبد الرازق أن رأى فى علم أصول الفقه ، مجالا للفكر الإسلامى الخالص ، وأن الاجتهاد بالرأى فى الأحكام الشرعية مقدمة لكل فلسفة إسلامية ، وكانت عنايته بالإمام الشافعى والشاعر المصرى البهاء زهير ، مقدمة لتوجيه جيل من تلامذته ، إلى العناية بإسهام مصر فى الفكر الإسلا ، ، فتخصص المرحوم الدكتور محمد مصطفى حلمى ، فى دراسة تصوف ابن الفارض ، فشرح ديوانه ، وأبرز مكانته من الحياة الروحية فى الإسلام . وكذلك فعل المرحوم الدكتور عثمان أمين الذى عنى عناية كبيرة بدراسة فكر الشيخ محمد عبده

وأثره في حياتنا الفكرية والاجتماعية والسياسية .

اما توفيق الطويل ، فقد تناول في دراسته للدكتوراه بإشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق ، علما من أعلام الفكر الصوفي في مصر ، هو الإمام الشعْراني المتوفى عام ١٩٧٣ م .

وقد كلفته دراسة الشعراني جهدا وعناءً ، مرجعه ندرة الكتابة عن هذه الفترة الغامضة من تاريخ الحياة الفكرية في مصر . فعكف على المخطوطات المتناثرة في دار الكتب المصرية وغيرها ، ألى أن أوضح مذهب الشعراني في التصوف السني ، الذي يلتزم بالكتاب والسنة ويوفق بين التصوف والفقه ، في زمن زاد فيه العداء بين الفقهاء والصوفية ، بل تمادى فيه الفقهاء ، فرموا أعلام الصوفية المستنيرين بالجهل والمروق عن الدين ، وكان عداؤهم لهم في ذلك الوقت ، يزداد طرديا كلما زاد علم المتصوفة ويقل حين تسود الغيبيات وتختلط بألوان من الشعوذات التي يتعلق بها الدهماء . وقد واصل الدكتور توفيق الطويل دراساته في التصوف ، فأهدى المكتبة الفلسفية في مصر مؤلفه القيم (التصوف في مصر إبان العصر العثماني) ، فكان في هذا الكتاب فيلسوفا ومؤرخا يتعمق الظروف السياسية والاجتماعية التي مهدت لسيادة الفكر الصوفي ونشأة الطرق الصوفية في ذلك العصر ، وقد جاءت دراسته دراسة فريدة في نوعها ، إذ جمعت بين التوثيق التاريخي والتحليل الفلسفي ، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٤٦ ، ولم تلبث أن نفدت ، لكونها مرجعا ومصدرا من أهم مصادر الفكر المصري في اتجاهه السائد والغالب إبان العصر العثماني وقد أعيدت طباعته عام ١٩٨٨ م ، بعد أكثر من أربعين سنة منذ أول طبعة له ، وجاءت الطبعة الجديدة لتسد فراغاً علميا مازال غير مسبوق ، على نحو ما يعترف بعض المسئولين عن الطبعة الجديدة . ويظهر الحس التاريخي للفقيد في مؤلفه القيم « قصة النزاع بين الدين والفلسفة » فقد تتبع في هذا المؤلف المهم ، الاضطهاد الذي وقع على حرية الفكر في مختلف العصور سواء في الشرق أو الغرب . وعرض ما كان من أمر هذا الاضطهاد في العالم المسيحي ، وعنى عناية بالغة بما دار في الشرق الإسلامي بعد حملة الغزالي ، التي كفّر فيها المشتغلين بالفلسفة ، وعرض لمحنة ابن رشد ، وانتهى إلى أن هذا الاضطهاد قد برئت منه ساحة الدين ، ولا يحمل تبعته إلا التعصب وضيق النظر لدى غلاة المتعصبين . أما الدين الإسلامي ، فحسبه براءة من تبعة الاضطهاد ، قوله تعالى في سورة البقرة :

« لا إكراه في الدين . قد تبين الرشد من الغيّ »

وفي سورة الكهف :

« وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر »

ولعل عناية توفيق الطويل بالتصوف وبالحياة الروحية في الإسلام ، كانت المصدر الأول لاتجاهه المثالي الذي ظهر واضحا في دراساته للأخلاق وللقيم ، وفي محاضراته حين تولى تدريس فلسفة الأخلاق والقيم لأجيال عديدة من الشباب ، تتلمذوا عليه ، وتولوا تدريس هذه الفلسفة في عدد كبير من الجامعات المصرية والعربية .

وفي مجال الفلسفة الخلقية ، قدم الفقيد أيضا ترجمة لكتاب (تاريخ علم الأخلاق) الذي وضعه « سيد جويك » أستاذ الفلسفة الأخلاقية في جامعة كامبرج . وبالإضافة لهذه الترجمة ، ألف الفقيد كتابا مهما آخر في فلسفة الأخلاق عنوانه : (الفلسفة

الخلقية ـ نشأتها وتطورها) ويمثل هذا المؤلف المرجع الرئيسى لدراسة فلسفة الأخلاق فى مصر والعالم العربى ، منذ تأليفه حتى هذه اللحظة .

وليس بغريب على من كان أستاذا لفلسفة الأخلاق والقيم ، أن يكون فى شخصه وفى حياته الخاصة ، مثالا لما اقتنع به من مثاليات هذا العالم الفكرى . ولا شك فى أن هذا الموقف المثالى ، يدور حول محور الصراع بين الواقع والمثال ، وهذا صراع يصيب الإنسان المرهف الحسّ بالأسى والشجن ، لأنه يجسّد المسافة الشاسعة بين ما هو موجود وما ينبغى أن يكون.وبانحياز المرحوم توفيق الطويل إلى ما ينبغى أن يكون ، أصبح ممثلا لهذا الاتجاه المثالى المعتدل ، الذى يقف فيه موقف المعارضة من الاتجاهات الفلسفية الغربية ، التى تتمثل فى الوجودية والوضعية المنطقية والماركسية . وكانت معارضته لتلك الفلسفات كلها ، راجعة إلى أن هذه الفلسفات تتبنى مناهج فى التحليل ، تنتهى بالقيم إلى نفى موضوعيتها ، فتردها إلى الذات وتلغى وجودها وطبيعتها المطلقة ، على نحو ما انتهت الفلسفة الوضعية الإنجليزية ؛ أو ترجعها إلى الحياة الانفعالية الوجدانية كما فعل الفلاسفة الوجوديون ؛ أو تفسّرها على ضوء الأسس المادية للمجتمع ، كما ذهب الماركسيون .

وكل هذه المذاهب فى القيمة ، تنتهى إلى سلب القيم العليا المطلقة جانبها المتمثّل فى العقل ، وطبيعتها المثالية ، التى تجعلها دائما موجودة على هذا النحو المثالى ، فهى قيم خالدة للحق والخير والجمال ، ينشدها الإنسان فى كل زمان ومكان ، وإن تجلت فى صور جزئية ونسبية متغيرة .

لقد كرس توفيق الطويل حياته وجهده لخدمة الجامعة ، وعشاق الفلسفة،فبذل لها من عمره وحياته وصحته ما رفعه إلى مكانة عالية فى صدور زملائه وأبنائه . وستظل رسالته فى تنوير عقول شباب هذا الوطن باقية ما بقيت المثل العليا للحق والخير والعدل .

أميرة حلمى مطر

كرنفال الأشباح : حوارية اللغة والجسد

في المركز الثقافي الفرنسي ، قدمت جماعة « لقاء » ــ وهي إحدى جماعات الفرق الحرة ــ عرضها الثاني « كرنفال الاشباح » عن نص للكاتب الفرنسي « موريس دوكوبرا » . وكانت الجماعة قد قدمت في افتتاح مهرجان المسرح الحر ، عن نص « لهارولد بينتر » ، عرضها الأول « لغة الجبل » .

ما يعطي ، ربما أكثر من العرض ذاته ، الكتابة هنا ضرورتها ، فهي ليست أسئلة عرض معين وإنما هي أسئلة التجربة المسرحية الوليدة بكاملها ، تلك التي تسعى لامتلاك مشروعية تحديث العرض المسرحي .

ويثير « كرنفال الأشباح » فيما هو عرض يسعى لتخليق الدلالات المسرحية عبر وسائط مختلفة ، حركية وتشكيلية ، غير الجمل المنطوقة واللغة الحوارية : يثير أسئلة وإشكاليات رئيسية : كيف يمكن صياغة تجربة مسرحية تنفي اللغة ، ابتداء ، لا كوسيط حواري فقط وإنما كوظائف ودلالات ؟ كيف يُبنى العرض المسرحي ، كيف نحدد مستويات بنائه ، فضاءاته ، والآفاق التي تمنحه قابلية التحول إلى مشاهدة حية ؟ كيف يمكن أن تتم القطيعة مع النص التقليدي ومع الجماليات المستهلكة ، ثم ما مدى ارتباط هذه القطيعة بالبنية الثقافية الراهنة .

إن تلك الأسئلة ومثيلاتها هي

تبدو مسرحية « كرنفال الأشباح » ــ كما يقول د . محمد مندور في تقديمه للنص الذي ترجمه أحمد محمد رضا ــ في ظاهرها غريبة مفتعلة ، وربما خيالية ، وإن جاءت واقعية دامية في مضمونها وإشعاع إيحاءاتها ، تقوم على فرض لا يزال وربما ظل بعيدا ، وهو فرض بعث الموتى وردهم إلى الحياة ، ولكنها مع

ذلك تعالج عددا من مشاكل الحياة الانسانية وقضاياها الحية ، وتسعى لادراك المفارقة المأساوية الناتجة من تقدم العلم دون أن يصاحبه تقدم مماثل أو مقارب فى الأخلاقيات البشرية ، تلك التى تدنت كثيرا ، لا كانعكاس لطبيعة فطرية وغرائز سيئة ، وإنما كنتيجة لأوضاع ونظم اجتماعية وتاريخية معينة .

ويطالعنا العرض فى مشهده الافتتاحى بموتى مقبرة « بيير لاشيز » فى باريس ، وهم يسردون ويمثلون ظروف حياتهم ، وقد اقاموا ناديا فى المقبرة فتحوا أبوابه وممراته على مقابر الخاصة بينما احكموا إغلاق الممر الذى يؤدى إلى المقبرة العامة . وفى هذا النادى نشهد جنرالا فرنسيا يخرج من قبره ، ثم سيدة مجتمع ، ثم رجلا ثريا كان قد أصيب بالجنون ولا يزال مكبلا بقميص المجانين فى موته ، ثم مليونيرا من اصحاب البنوك ، واخيرا شابا وفتاة كانا قد انتحرا إثر قصة حب فاجعة ، وبعد أن اكتمل عقد هؤلاء ، نسمع طرقا وضغطا عنيفا على الباب الذى يغلق الممر المؤدى إلى المقبرة العامة ، وينتهى الضغط بكسر الباب ودخول غانية وجندى فرنسى كان قد ضرب بالرصاص فى الحرب العالمية الأولى ، ومن الحوار بين هذه الشخصيات وحارس المقبرة ، وكذلك من العلاقات والسياقات النصية ، نبدأ فى التعرف على نوعية الحياة التى عاشها هؤلاء الموتى . فالجنرال مات بعد انقضاء ثمانى سنوات على الحرب الأولى التى شارك فيها وحقق أمجادا ، وسيدة المجتمع كانت سيدة شابة جميلة تزوجت من رجل ريفى ثرى حرمها حريتها دون أن يشبع ظمأها العاطفى فهى تحلم بالحرية والحب ، والمليونير صاحب البنك عاش شقيا تعسا بغناه الذى كان يجذب إليه النساء وهو يحس بأنهن لا يردنه هو بل يردن ماله ، والشاب والفتاة انتحرا بسبب عدم قدرتهما على الزواج ، أما الغانية فهى صريحة واضحة إذ تعترف بأنها لم تحترف الدعارة لفساد المجتمع بل لكسلها وعدم رغبتها فى العمل ، والجندى نعلم أنه قد ضرب بالرصاص هو وعدد من زملائه ليكونوا عبرة للفرقة كلها عندما اعلنت التمرد إثر معركة خاسرة ، ومن تتابع السياق ، نعلم أن الجنرال هو الذى كان قد أمر بإطلاق الرصاص عليه . وحين ينتهى هذا العرض للصورة العامة لحياة الشخوص الميتة ، فإن حارس المقبرة ينبئهم بأن البروفيسور « براكس » قد أتم اكتشاف وسيلة لإحياء الموتى ، وأنه قد طلب إليه أن يأتيه بمن يرغبون فى العودة إلى الحياة ، وتتباين مواقف الشخصيات واستجاباتهم لتلك الدعوة ، وحينئذ ، نرى الجنرال يصر على الرفض لإحساسه بأن الزمن قد تخطاه وأن الحرب لم يعد ينهض بعبئها العسكريون،بل علماء الطبيعة باكتشافاتهم كاكتشاف الذرة وغيرها ، ويرفض الجندى هو الآخر العودة إلى الحياة لإحساسه العميق بأن البشر لن يقلعوا عن مرض إشعال الحروب ، وترى الغانية أنها قد رفهت عن الحيوان الآدمى بما يكفى ولكنها مع ذلك تقبل العودة آملة أن تحيا حياة أخرى ، أما المنتحران فيرحبان بهذه العودة ليعيشا حبهما ، كذلك سيدة المجتمع التى تحلم بالحرية والعشق ، ويقبل صاحب البنك أن يبعث ولكن بشرط أن يعود إلى الحياة فقيرا لينعم بحب النساء لشخصه لا لماله . وهكذا ـ ينتقل المكان والعلاقات إلى عيادة البروفيسور « براكس » وقد اجتمعت فيها الشخصيات الست التى قبلت العودة إلى الحياة . ولكن ماذا فعل كل منهم بعد هذه العودة ؟ وهل استطاع أن يحقق حلمه بعد أن استطاع التقدم العلمى أن يبعثه ؟ هذا سؤال النص

ومحور رؤيته الأساسية ومغزاه العام ، ولا يعتنى الكاتب بعرض إجابات قطعية محددة لتساؤلاته تلك ، ولكنه يستمر فى منهجه القائم على عرض صور الحياة المختلفة لشخصياته بعوالمها المتداخلة وغرائزها المهيمنة ، ويعتمد النص فى جزئه الثانى على ما يمكن أن نسميه قلب التوقع وانحراف المسار ، فالشاب والفتاة تزوجا فعلا ولكن حياتهما تحولت إلى مشاجرات وبذاءات ، وفوجىء المجنون بامرأته التى كانت قد تركته مريضا بعقله لتسافر مع عشيق لها ، وهاهى تعود لتبحث عن خاتم بماسة ضخمة كان يضعه بإصبعه ، أما صاحب البنك فقد حقق حلمه فى أن تقبل عليه النساء لشخصه غير أنه ما لبث أن سئم هذا الوضع الذى وجد نفسه فيه مطلوبا لا طالبا . وسيدة المجتمع المبعوثة حية ، فقد انحدرت إلى ما يشبه البغاء ، حتى تصيدها ثرى شاذ فتهرب من العيادة لتقيم فى قصره . ويكتشف الطبيب اختفاء السيدة ثم يهتدى إلى مكانها فى القصر ، وبعد مشاهد غريبة مفزعة يقتل الثرى الشاذ العالم والطبيب الفذ ، وبقتله نعود ثانية إلى نادى الموتى بالمقبرة حيث نلتقى بالشخصيات التى كانت قد عادت للحياة ثم ماتت مرة ثانية ، كما نلتقى بالجنرال الذى رفض العودة ، وإثر محاكمة هزلية ومؤسية معا للطبيب ، يتولاها الجنرال ، يجمع أربعة منهم (الشاب والفتاة ، سيدة المجتمع ، صاحب البنك) على توجيه التهمة للطبيب وسوقه إلى الموت ثانية تكفيرا عن جريمته باختراع وسيلة إحياء الموتى قبل أن تتمكن معنويات البشر وأخلاقهم من اللحاق بهذا التقدم العلمى ولا يدافع عن العالم سوى اثنين : الغانية التى عملت ممرضة فى عيادته بعد عودتها إلى الحياة ، وبذلت للمرضى طاقتها بعد أن كانت فى حياتها الأولى تبذل وتبتذل جسمها ، ثم المجنون الذى اغتبط بفضح خيانة زوجته وكشف تآمرها مع عشيقها .

فهل أراد « موريس دوكوبرا » أن يترك لنا نافذة مفتوحة وشيئا من الاستبشار ، أم أراد أن يقول لنا إن التفاؤل لا يأتى إلا من مجنون وعاهرة .

وفى تجربة العرض الذى صاغته جماعة « لقاء » فإن المخرج حاول أن يتعامل مع النص مدركا مستوياته الزمنية والدلالية المختلفة ، فعمد إلى ربط الزمنين ، الواقعى والخيالى ، الواقعين فى تاريخ ـ زمن واحد ، عبر مشهدية بصرية واقعية التركيب والحركة ، وتجسد ذلك فى التصميم الحركى الذى أعطاه لمجموعة ممثليه ، فبدوا كما لو كانوا دمى مسحورة،فانكسر اتزان الحركة العادية ، وتداخلت صورة الشخصيات وهى ميتة مع صورتها فى حالة اليقظة خاصة فى المشاهد التى جرت فى قصر الثرى ، بحيث نحصل على إحساس باليقظة المسحورة . وكذلك ، فإن المخرج ـ معتمدا على قدرته فى التشكيل بالضوء ـ حاول تكوين مشهده المسرحى بأسلوب اللقطة السينمائية ، وبدا ذلك واضحا فى الاعتناء اللافت بحدود المكان الفنى والاقتراب من ظاهر الحياة المرئى وتقطيع المنظر إلى صور تمتلك

قدرة على التجميعات المركبة لينقسم المكان إلى مجالات مرئية ، وبحيث يصبح لتتابع المشاهد ـ اللقطات تأثير خاص ، لنقوم نحن بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى .

غير أن الجماعة ـ وهذا عرضها الثانى ـ كانت بحاجة إلى تدريبات حركية وصوتية أكثر عمقا وكثافة ، كما أنها بحاجة إلى إدراك أدق للكيفية التى يتحقق بها العرض فى استقلاله عن حركية النص ، بحيث نحصل على ممارسة مسرحية كشفية لا وصفية ، جدلية لا تقريرية مباشرة ، لأن العرض يستوجب مستويات أخرى يحددها المجال البصرى والعلامات الدالة ، تلك التى يتألف منها فوق منصة المسرح ، ما يطلق عليه « أرتو » مذبحة عامة .وتبقى مسألة أساسية أصبحت الآن تشكل ظاهرة لافتة ، وهى اعتماد الكثرة من عروض المسرح على آليات وتقنيات وأطر ومفاهيم التجريبيات الغربية ، مما يحيلها إلى مسوخ شائهة ، وذلك ما تجسد واضحا فى عرض « كرنفال الأشباح » ، الذى افتقد صانعوه الفهم الدقيق للتجريب المسرحى وللفارق بين التشكيلات الجسدية والعلاقات البصرية التى بدت معلقة فى الفراغ وبين الدراما الحركية كنظام إشارى تركيبى لا يختزل الخطاب المسرحى فى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص ، وإنما يتمثل فيما يمكن أن نسميه النظام الكلى للأنساق المسرحية .

ويهمنى ، فى هذا السياق ، أن أسترجع عرضا شبيها على نحو ما من « كرنفال الأشباح » من حيث المناخات والصياغات ، وأعنى العرض الألمانى « جلسة سرية » المأخوذ عن نص سارتر « الجحيم » ، وهو العرض الذى شاهدناه فى مهرجان القاهرة التجريبى الثانى . حيث ننتقل كذلك ومنذ البداية إلى العالم الآخر لنجد ثلاثة أشخاص ، ورجلا وامرأتين فى الجحيم ، ولكنه ليس الجحيم الذى تصوره الديانات والمعتقدات والأخيلة والأساطير وإنما مجرد غرفة مغلقة تحوى قطع أثاث تنتمى إلى الطُرز المعمارية للإمبراطورية الثانية فيما يفتح باب بين الحين والآخر ليدخل واحد منهم ثم يرتد الباب دائرا حول نفسه منغلقا وساكنا . وهكذا فقد يذهب بنا التصور حد التعامل مع النص على أنه يطرح تصور سارتر للجحيم والعالم الآخر مسترشدين بما يحتويه النص من إشارات معززة لذلك ، وبما يو ده الشخوص عن موتهم السابق . فالأشخاص الثلاثة يشيرون إشارات واضحة حينا وغامضة كثيرا لموتهم السابق ، ويصفون كيفية حدوثه كأنهم يرسمون صورة لحادث وقع أمامهم فى الطريق العام أو فى المنزل المجاور ، وكذلك ثمة إشارات عمن هم خارج الباب (حراس الأبدية) ، وهى إشارات تشبه تلك التى نطلقها على رجال الأجهزة السرية ، فهم يعرفون ويراقبون بل هم الذين يشكلون الموقف ويصوغون حدوده وعلاماته ومسافاته . غير أن هذا التصور الذى يذهب إلى أن سارتر إنما أراد أن يصوغ رؤيته عن الجحيم فى العالم الآخر ، سرعان

ما يتراجع ، إذا نحن تعاملنا مع النص فى إطار مشروعه الفكرى وفى سياق تصوراته الفلسفية ، وعندها سوف نكتشف الحيلة والخدعة ، إذ ليس هناك جحيم أو عالم آخر وإنما هو عالمنا الأرضى هذا ، حيث « الجحيم هو الآخرون » . وتتضح فى الجملة الختامية « دعونا نواصل هنا » تلك التى يتداولها الرجل والمرأتان فى ختام النص ، تتضح واحدة من الأفكار الأولى والأصلية التى انتظمت فكر الوجوديين ، فالإنسان لدى سارتر هو الذى يحدد وجود العالم وذلك عن طريق تحديده لنفسه واختياره لها على هذا النحو أو ذاك وهو فى اختياره هذا محكوم بالحرية ، تلك التى لا يتأكد وجودها عن طريق تأملى بل عن طريق فعلى ،

ولا ينتقص من الحرية أو يحد منها ما قد يعترضها فى العالم الخارجى من مواقف نهائية ، وفق تعبير ياسبرس ، فالموت والميلاد مواقف نهائية لا نملك إزاءها سوى التسليم ، إلا أن هذه المواقف ليست حداً من الحرية وإنما هى شرط لها وذلك لأن الحرية لا توجد ولا تمارس إلا فى داخل هذه المواقف ، يعبر عن ذلك سارتر فيكتب « وهكذا أنا حر حرية مطلقة ، لكننى ايضا لست ابدا

حرا إلا فى موقف » . ويتأكد هذا التصور واضحا فى عرض « جلسة سرية » إلا أننا لا نجد كما هو شائع فى العروض المأخوذة عن نصوص ادبية ، تفسيرا أو تكثيفا للدلالة أو الرؤية ، وإنما نجد بناء كاملا وموازيا للنص يخلق شفرته التشكيلية الخاصة بحيث يمكن لنا وبنفس القدر

الذى نفسر به العرض بالنص ، نفسرّ النص بالعرض ، فليس النص هنا نقطة ثابتة وأولية على العرض تحدد

مجاله وأبنيته وشخوصه ولكنه هذا التداخل الحميم بين مجالين إبداعيين ، إذ لم يهتم صانعوا العرض الألمانى أن يقدموا تفسيرا جديدا أو تأويلا للنص الفرنسى ، وإنما تركزت تجريبيتهم فى تلك المحاولة غير المأمونة عادة ، وأعنى

الإلغاء الكامل للغة الحوارية وتخليق لغة مسرحية قائمة على تشكيلات الأجسام الثلاثة فى مساحة تعبيرية مفتوحة ، فتناوبت الحركات الراقصة والساكنة والإيماءات والتخريجات الصوتية ، لتخلق كلها مجالها المسرحى الممتلىء بالانفعالات والشهوة والخوف والتواصل والافتقاد والتوق الغامض للآخر والانسحاق داخل الذات المتعددة ،

لنخرج نحن متلقى العرض بمعرفة ما عن تلك الشخوص الشجية الماثلة فى بقعة سوداء تتفتت فيها كتل لونية تكشف دون أن توضح مساحة الممثل ومجاله التعبيرى ، وفى ذات اللحظة التى نشعر فيها بأننا قد فهمنا الإنسان الكائن فوق الخشبة ، فإنه يظل مفتوحا لتلقى إمكانات جديدة ودلالات متنوعة لا يمكن الإحاطة بها فى الآن .

وفى كلا العرضين « كرنفال الأشباح » و « جلسة سرية » وبينما يتلقى الممثلون تحية الجمهور تصفيقا دافئا ومتواصلا ، نردد مع « ياسبرس » : إن الانسان هو دائما أكثر مما يعرفه ، أو يستطيع أن يعرفه ، عن نفسه .

محمود نسيم

جروح الماضى والكوكب المظلم

حول فيلم « اورانوس » عن قصة «مارسيل ايميه »

لا تزال فترة الاحتلال النازى لفرنسا إبّان الحرب العالمية الثانية ، التى تسمى عادة بالسنوات السوداء ، من أكثر الفترات إثارة للجدل فى تاريخ فرنسا الحديث ، ولا تزال جروحها طرية ، لم تندمل بعد ، فى الذاكرة الجماعية للأجيال التى عاصرت تلك الفترة ، والفترة التى اعقبت انتهاء الحرب . والحديث عن بطولات المقاومة وفرنسا الحرة بقيادة الجنرال ديجول ، كان فى أحايين كثيرة ، وسيلة للهرب من مواجهة النفس ؛ إذ ان الحقيقة هى أن جانباً لا يستهان به من الشعب الفرنسى فضل مهادنة النازى - حكومة فيشى - أو التعاون مع قوات الاحتلال .

وكان ظهور أى عمل فنى ، ولا سيما فى ميدان الفنون الجماهيرية مثل المسرح والسينما ، يتناول هذا الموضوع الحساس خارج الأطر المتبعة منذ انتهاء الحرب ، التى تمجد رجال المقاومة وبطولات جيش فرنسا الحرة ، سبباً فى إثارة جدل واسع النطاق ، وإدانات وشجب يكشف عن مدى عمق الجروح التى خلقتها تلك الفترة فى وجدان الشعب الفرنسى .

وقد ألهمت « السنوات السوداء » ، وموقف فرنسا أثناء الحرب السينما الفرنسية أكثر من مائتى فيلم منذ عام ١٩٤٤ . وقد اتسمت الفترة التى أعقبت التحرير مباشرة (١٩٤٤ - ١٩٤٦)بالغنائية . إذ كانت الحاجة ملحة فى تلك الفترة لصناعة أفلام تمجد ملحمة المقاومة . وما إن جاءت الجمهورية الرابعة (١٩٤٦ - ١٩٥٨) ، حتى أصبحت السينما أقل تعرضا لهذا الموضوع . غير أنه فى عام ١٩٥٦ ظهر فيلم المخرج الفرنسى آلان رينيه « الليل والضباب » ، وهو فيلم قصير عن معسكرات الاعتقال النازية أثناء الحرب العالمية الثانية . وقد أجبرت الرقابة حينئذ المخرج على حذف مشهد يظهر فيه جندى فرنسى وهو يتعاون مع القوات النازية فى عملها فى أحد معسكرات الاعتقال فى « بيتيفيه»فى فرنسا !

غير أن مجيء الجمهورية الخامسة فى عام ١٩٥٨ شهد زيادة كبيرة فى عدد الأفلام التى تعالج تلك الفترة ولا سيما فى صورة هزلية كوميدية . وكانت القنبلة الحقيقية هى ظهور فيلم « الأسى والرحمة » للمخرج الفرنسى مارسيل أوفولس فى عام ١٩٧١ ، والذى ظل عرضه ممنوعاً فى التلفزيون الفرنسى لمدة عشر سنوات . وقد كشف هذا الفيلم - الذى وصفه النقاد بأنه بمثابة زلزال حقيقى فى ميدان الإبداع السينمائى لتلك الفترة ، لأنه يجسد الحقيقة العارية - بكل قسوتها - عن فرنسا ، فى ظل حكومة فيشى المتعاونة مع قوات الاحتلال . وتوالت الأفلام بعد ذلك تنتقد الفرنسيين بسبب موقفهم فى الحرب . فظهر فيلم « الفرقة الخاصة » للمخرج كوستا جافراس ثم « لاكومب لوسيان » للمخرج لوى مال ، الذى أثار ردود فعل عنيفة عند ظهوره فى عام ١٩٧٤ . حيث يروى قصة مراهق فشل فى الانضمام لقوات المقاومة مما دفعه إلى الانخراط فى صفوف البوليس الألمانى للتغلب على الملل والضيق الذى يعانى منه .

وبصورة تدريجية ، أخذت الأفلام التى تعالج السنوات السوداء ، تناقش من خلال النقد السينمائى وحده ، ولم يعد تعرض السينما لهذا الموضوع يثير فضيحة أو ضجة فى حد ذاته . وتوالت الأفلام عن تلك الحقبة ، ولعل أهمها « المترو الأخير » للمخرج فرانسوا تروفو الذى ظهر عام ١٩٨٠ ، والذى نظر إليه باعتباره أحد أفلام تروفو وليس فيلما عن فترة الاحتلال .

● ● ●

ولعل أبلغ دليل على هذا التعود التدريجى على مواجهة النفس ، هو ظهور فيلم « أورانوس » للمخرج كلودبيرى على شاشات السينما الفرنسية مؤخرا . والفيلم لم يثر أى ضجة أو فضيحة ، رغم الصورة السلبية للغاية التى يقدمها عن الفرنسيين بعد التحرير ، فالفرنسيون فى هذا الفيلم ليسوا سوى مجموعة من الوشاة الذين يدفعهم عار سلوكهم أثناء الحرب ، فهم ليسوا سوى « قطيع من العجول » ، كما وصفهم الجنرال ديجول أثناء الحرب .

ولعل السبب فى قتامة الفيلم يتضح عندما نعرف أنه مستلهم عن قصة بنفس العنوان للكاتب مارسيل إيميه (١٩٠٢ - ١٩٦٧) المصنف سياسياً باعتباره « فوضوى - يمينى » . فقد أراد مارسيل إيميه أن يصفى حساباته فى هذه القصة مع عمليات التطهير التى أعقبت الحرب ، والتى تعقبت عدداً من أصدقائه الذين كانوا يميلون إلى تأييد المارشال بيتان ، ويتوجسون من ديجول . بل أن بعضهم قتل رميا بالنار بعد اتهامه بالتعاون مع النازى . وقد لاقى مارسيل إيميه لفترة طويلة عداء الأوساط التقدمية المثقفة التى كانت تسيطر على الساحة الثقافية فى فرنسا فى سنوات ما بعد الحرب ، حتى أن مؤلفاته لم تنشر فى مجموعة لابلياد - محراب كبار الكتاب والشعراء الفرنسيين - إلا فى عام ١٩٨٩ .

وتعرض *القصة - والفيلم المستمد عنها* - حياة قرية صغيرة فى مشرق فرنسا ، تمثل أى قرية فرنسية ، غداة التحرير . *والقرية التى دمر القصف* نصف مبانيها تقدم لنا عدداً من الشخصيات التى تتعايش معا كما تعايشت مع الاحتلال قبل التحرير بكثير من الانتهازية ، وفى جو يسوده النفاق والخسة .

وهناك ثلاث عائلات تقتسم أحد المنازل ، إذ أن تدمير عديد من المبانى ، دفع *السلطات المحلية إلى إيواء* العائلات التى فقدت منازلها لدى عائلات أخرى ، وتشارك عائلة ارشانبو - رب *العائلة البرجوازى* - منزلها مع عائله جينيو ، العامل عضو الحزب الشيوعى ، ومع المدرس فاتران الذى فقد زوجته فى القصف ، والذى لم يعد ابنه من الحرب بعد .

وارشـانبـو يخشى أن يفصـح عن حقيقه موقفه إلا للمدرس فاتران ، فقد كان من أنصـار الماريشـال بيتان الذى هادن الألمان ، ويرى أن ديجول لن يفعـل ســوى إحـلال الاحتـلال الأمـريكى مكان الاحتـلال الألمـانى . ويضطر ارشانبـو أن يأوى فى الجـزء المخصص له من الشقة ، ماكسيم لوان وهو أحد المتعاونين مع النازى الـذين يجـرى البحـث عنهـم لقتلهـم رميـا بالرصاص ، وذلك رغم المخاطر المتمثلة فى إمكانية تعريض عائلة ارشابنو كلها للخطر .

ويتعاون المدرس فاتران مع المهندس ارشابنو فى تنظيم عملية إخفاء ما كسيم لوان وإبعاده عن أنظار عائلة العامـل الشيوعى . والبرفسور فاتـران يعشق الحيـاة والإنسان ويطـرب لأصـوات العصافير فهو أرمل سعيد ، ورغم أن زوجته ماتت تحت القصف فى احضان عشيقها فقد كان سعيداً بأن رجلا آخر أراحه منها .

فى ليلـة القصف التى مـاتت فيهـا زوجته كان فاتران يقرأ كتاباً فى الفلك وكـانـت آخـر عبـارة قـرأهـا عـن « أورانـوس » الكـوكب السـابـع من الكـواكب السيـارة التى تـدور حـول الارض ، تقول : (إنه كوكب تعيس ، نجم مظلم يدور على أعتاب اللانهاية ، وفى سمـائه البـاردة لا تمثل الشمس سـوى نقطة بعيـدة لا يبدد ضيـاؤها الظلام . إنه كـوكب ينطلق فى سباقـه الفضـائى كعملاق ضـريـر ، إن حب الأرض كله لا يستطيع أن يبـدد عبء الموت الثقيل الذى يسبح معه فى الفضاء الـلانهـائى) . وعنـد انتهـاء هـذه العبارة ، تنهمر القنابل عـلى منزلـه ، عاصفة بالحوائط وقطع الأثاث ، تاركة وراءهـا صـراخ الأمهـات وصيـاح الأطفال ، وناشـرة الفزع والـرعب فى قلب البرفسور فاتران ، الـذى احتمى بـالأغطية ، يخفى عن أعينـه بشاعـة المـوت الذى يـلاحقه . وبعـد أن رفع رأسه لينظر حوله ، فرأى السماء تحيط بفراشه ، السماء المليئة بالنجوم : لقد نجا البرفسور فاتران من الموت ، غـير أنه كل ليلة فى ميعاد القصف ـ الساعة الحادية عشـرة والربـع ـ تعود إليـه ذكرى القصف وتتردد فى أذنيه العبارة التى قـرأهـا عن الكـوكـب المظلم ، ويصيبه دوار مخيف كما لو كان كوكب « أورانوس » يجثم على صـدره ، فهو يعى وحـدة الكـوكب التعس ووزنـه الثقيل ، فالكوكب المظلم المتجمد يثقل روحه ولا يترك لـه سوى بصيص من شعاع ، يناضل به بلا هوادة ضدّ هذه الكتلة الساحقة من السواد والسلبيـة والقنوط ، ويستمر النـزاع كل ليلـة ، وحتى يأتى خلاص الصباح .

وهكذا فإن البرفسور فاتران المؤمن بأن الانسان مخلوق رائع ، يجد نفسه وحيـدا كل ليلـة فى مواجهـة الكـوكب المخيف ، ويتساءل كيف يمكن أن تتركه ذكرى مباهج الأرض وجمال السمـاء والحياة كل ليلة ؟ فهو رجل سعيد يحب كـل شىء يتحـرك وينمـو فـوق هـذه الأرض . أما الانسان فليس هناك لديه أجمل منه . كل شىء صنعه الانسـان رائـع ومكتمـل ، حتى الحـروب التى شنهـا ومعسكـرات الاعتقـال التـى أقامها ، هـذا ما يكـرره على صـديقه « ارشانبو » الذى لا يرى كل ما يرى صديقه من روائـع وجمال عـلى كوكب الأرض ، بـل لا يرى سـوى الخسـة والضعة ، ثم النفاق ، ولا سيما نفاقه هو شخصياً ـ ارشابنو مع الآخرين . ولعل البرفسور فاتران من الشخصيات القليلة التى قد لا تكون سلبية تماما فى القصة إلى جانب ليـوبولـد ـ صاحب المقهى ، الذى يقوم بدوره الممثل القدير جيرار ديبارديو ـ الذى يتجرع كل يوم إثنى عشر لتـراً من النبيـذ الأبيض ، والذى بدأ يقرض الشعر أو مايعتقد أنه شعر ، بعد أن استمـع للمدرس وهـو يلقى عـلى تلاميـذه ـ الـذين يتلقـون دروسهم فى المقهى ، بعد تدمير القصف

لمدرستهم ـ أشعار « أندروماك » للكاتب الفرنسى التراجيدى راسين . ورغم أن ليوبولد يتعاون مع ضباط الجيش الألمانى وقام بالتجارة فى السوق السوداء أثناء الحرب ، فهو يعتبر نفسه من الناس البسطاء بالمقارنة بالبرجوازى مونجلان ، الذى تعامل وتاجر مع الجيش الألمانى مباشرة ، وكسب عشرات الملايين من الفرنكات والذى يحمى نفسه من الملاحقة بشراء ذمم الحكومة فى باريس ، غير أن ليوبولد السكير كثير الكلام وخاصة بعد أن صدق أنه شاعر ، قاده إلى الموت فى نهاية الفيلم . أما ماكسيم لوان الهارب فيلقى نفس النهاية ، بعد أن اكتشف جينيو دون أن يدرى ، ورغم أنه كان صديق طفولته ، فإنه يسلمه لأنه «خائن » ، ولكنه يسأله قبل أن يتوجه معه إلى قسم الشرطة : إذا كنت مكانى فهل كنت ستقوم بتسليمى ؟ فيجيبه ماكسيم لوان برباطة جأش « نعم » .

ثم هناك الشيوعى البرجوازى جوردان ، الذى يرى أن أفضل طريق لانتصار الثورة ،هو الكراهية والعنف وهناك روشار ، الذى يستخدم عضويته فى الحزب الشيوعى ليسوى حساباته الخاصة ، فى وقت يتمتع به الحزب الشيوعى بنفوذ قوى بعد الحرب ، وأصبحت فيه الوشاية سلاحاً يستخدمه الجميع لأغراض تبعد تماما عن ملاحقة المتعارضين مع النازى فى فترة الاحتلال .

والنساء فى الفيلم لسن أفضل حالا ، فزوجة ارشانبو تخون زوجها مع ماكسيم لوان ، الذى يخفيه زوجها فى منزلهما ، وابنته تتلاعب بمشاعر الشيوعى جينيو ، الذى يتشوق للتقرب من امرأة بروجوازيه « تلعب البيانو » ، بدلا من زوجته الخشنة الفظة .

لا أحد ينجو من الإدانة ، فالعالم رائع كما هو ، والإنسان رائع بقذارته وبخيانته كما يقول البرفسور فاتران ، العالم تام لا ينقصه شىء رغم الكوكب المظلم الذى يجثم على صدره كل ليلة .

ولعل فلسفة ، أو فكراً ، كالذى يحمله الفيلم أن يصدم الكثيرين ، ولكنه يعكس اتجاهاً قوياً فى الأدب الفرنسى ، يحمل لواءه مارسيل إيميه ، وفردنياند سيلين ، الذى يعد من أكثر الكتاب شعبية بين المثقفين الفرنسيين فى الوقت الحالى ، ولعل موقف المثقفين الفرنسيين ، فى ولعهم من ناحية ، وإدانتهم من ناحية أخرى ، لكاتب مثل سيلين ، أو فيلسوف مثل هيدجر ، بما يتضمنه ذلك من تناقضات ، بل لعل موقف المثقفين الفرنسيين من الثقافة الألمانية بصورة عامة ، بحاجة إلى دراسة مستفيضة لما ستكشفه من ازدواجية فى الشخصية الثقافية الفرنسية .

غير أن هذا يثير بدوره مسألة الاحتلال وكل ما تمخض عنها حتى اليوم . هل يقبل الفرنسيون أن ينظروا إلى أنفسهم كخونة ؟ الفيلم لا يبرىء أحداً . فالجميع مدانون .

ولعل ما يقوله ماكسيم لوان « الخائن » فى هذا الصدد ذو دلالة فهو يقول: « إنه فى عصر مدان ، فإن كافة الأفكار تتساوى فالجميع مذنبون » وبالتالى الجميع أبرياء .

فحتى ماكسيم لوان نفسه ، ليس شرا خالصا ، فهو شجاع يذهب للموت دون أن يتخلى عن أفكاره ، فيقول :

(نعم بالنسبة لى ، فإن ألمانيا تأتى قبل فرنسا ، وإن كنت لم أستطع أن أفصح عن ذلك قبل التحرير ، أما اليوم ، وأنا محكوم على بالعيش على هامش المجتمع فلست فى حاجة لأن اكون منافقاً) !

أما البرفسور فاتران ، فيجيب على يأس ارشابنو - الذى يرى أنه ، شأنه شأن الجميع ، منافق يعيش فى مجتمع يسيطر عليه الرياء - بقوله : (لا أستطيع القول بأنك منافق ، كل ما أعرفه هو أن هناك عصوراً يصبح فيها القتل واجباً وعصوراً أخرى تأمرنا بالنفاق ، إن العالم صُنع بصورة تامة ، إن الإنسان يمتلك بداخله موارد لاتنضب) أى أن الإنسان قادر دائما على التكيف والاستمرار ، رغم شبح الكوكب البارد المظلم . ولكن لماذا هذا الفيلم الآن ، رغم أن القصة التى أخذ عنها كتبت فى ظروف معينة عقب الحرب ؟

ربما قد يكون الهدف من الفيلم هو توجيه رسالة تحذير ، فمشاعر العنصرية التى تقوى فى فرنسا اليوم ، تكشف عن هذا الكوكب القاتم البارد فى النفس الإنسانية ، فإذا لم تأخذ فرنسا حذرها فقد نتحول من جديد إلى تلك النقطة السوداء المتجمدة . وكما يقول المخرج كلود بيرى : (علينا دائما أن نتذكر أن الإنسان يساوى أكثر كثيرا من الافكار التى يتمسك بها ، وأن النفس الإنسانية ليست بيضاء اللون أو سوداء ، فليس هناك وحوش وأبطال ، هناك فقط الإنسان) .

باريس

اسماعيل صبرى

« شكل المنضدة » :

الهاجس الأوروبى ومسرح القضية السياسية

ينشغل المسرح الانجليزى الآن بشكل واضح بما يمكن تسميته بالهاجس الأوروبى ، وهو مفهوم يشمل مختلف أبعاد ما سيترتب على ما دار فى أوروبا فى العام المنصرم من أحداث ، وما ستسفر عنه تلك الأحداث من متغيرات فاعلة ومؤثرة على مستقبل القارة ، وعلى مستقبل العالم كله من ورائها . فقد شهدت الشهور الثلاثة الأخيرة ظهور ثلاث مسرحيات تتناول كل بطريقتها الخاصة هذا الهاجس الأوروبى الذى يشغل عن حق أوروبا ، ولابد أن يشغل العالم برمته ، لما ستحتله أوروبا من مكانة كبيرة على الساحة الدولية فى المستقبل القريب .

أولى هذه المسرحيات الثلاث (ذهب موسكو moscows Gold) لهاوارد برينتون وطارق على ، والتى تناول فيها المؤلفان مختلف أبعاد الظاهرة الجورباتشوفية ، وحاولا التعرف على جذورها ومراميها ، وتقديم بعض التفسيرات المحتملة لدلالاتها ولمدى تأثيرها على المسيرة الحضارية الأوروبية ككل . وثانيتها هى (الغابة المجنونة Mad Forest) لكاريل تشيرشل ، التى اتخذت شكل البحث الدرامى الذى تمتزج فيه الوثائقية بالتجسيد ، عن صيغة مسرحية تجريبية تبلور ما دار فى رومانيا باعتبارها أكثر تجارب التغيير (يوميات السجن) لألبى ساش ورواية ديكينز الشهيرة (نيكولاس نيكلبى) التى تحولت إلى عمل مسرحى على درجة كبيرة من الرقى الدرامى والنجاح الجماهيرى العريض . لكن أهم العوامل التى الأوروبى عنفا ودموية ، وبالتالى أشدها طرحا للإشكاليات والتساؤلات الحادة عن طبيعة التغيير ودوافعه ومدى جديته فى بعض الحالات .

أما المسرحية الثالثة والتى نتعرض لها هنا فهى مسرحية دافيد إدجار David Edgar (شكل المنضدة The Shape of the Table التى افتتحت أخيراً فى المسرح القومى الانجليزى « مسرح كوتسلو » وقد وقع اختيارنا على هذه المسرحية ليس فقط لأنها أحدث المسرحيات التى تناولت هذا الهاجس الأوروبى ، ولكن أيضا لأنها ،

وباعتراف كثير من النقاد ، افضلها . ولأن كاتبها دافيد إدجار من ابرز كتاب المسرح المعاصر في بريطانيا ومن أرسخهم قدما في مجال التجريب المسرحي . فقد كتب حتى الآن ومنذ عرض المسرح له مسرحيته الأولى (نوعان من الملائكة) عام ١٩٧٠ ، اكثر من عشرين مسرحية ، وإعدادا دراميا لنصوص عديدة تتفاوت من المذكرات الشخصية حتى روائع الرواية الانجليزية .

إن إدجار من أخلص كتاب جيله للمسرح السياسي ، ومن أعمقهم تمرسا بأساليب عرض القضية السياسية على المسرح دون التضحية بالقيمة الدرامية ، ناهيك عن الفنية للعمل نفسه ، ومن اكثرهم خبرة بأساليب المسرح السياسي من المسرحية الوثائقية والدراما الاجتماعية ومسرح الرؤيا حتى مسرح التحريض والإثارة . كما أن كتابته لمسرحية شهيرة عن سقوط الإمبراطورية البريطانية ، هي (قدر) عام ١٩٧٦ ، قد مكنته من فهم مدى تعقد عملية تناول سقوط الامبراطوريات السياسية في المسرح ، ومدى تشابك العوامل المشاركة في صياغة ملامح الانهيار والصعود .

ولذلك فقد استطاعت مسرحيته أن تجد المعادل الدرامي للقضية السياسية التي تطرحها منذ العنوان ذاته (The Shape of the table) لأن الكلمتين الأساسيتين فيه تنطوي كل منهما على أكثر من معنى ، اولهما المعنى الحرفي الذي ظهر في الترجمة العربية للعنوان (شكل المنضدة) ، وهو الأمر الذي سيتجسد بشكل حرفي في العرض كما سنرى بعد قليل ، من خلال تغير شكل المنضدة ذاته . لكن كلاً منهما تشير ايضا إلى معنى آخر بالإضافة إلى هذا المعنى الحرفي . فكلمة Shape تعني ايضا صيغة الحكم وحالته وما آل اليه أو ما سيتحول له ، بينما تشير Table إلى السلطة ، وإلى المؤسسة السياسية كلها ، وإلى جدول الأعمال موضوع المناقشة

وحتى تتمكن المسرحية من التعامل مع كل هذه القضايا دون تسطيح أو ابتسار لجأت إلى بنية مسرح القضية السياسية ، وهو أمر مختلف عن مسرح المشكلة السياسية الذي وقعت فيه المعالجتين المسرحيتين السابقتين للقضية نفسها حيث ظلتا محصورتين في إطار المشكلة المتعينة ، ولم تتمكنا من تجاوزها إلى ما وراءها من دلالات وقيم فكرية خالصة . فمسرح القضية السياسية هو المسرح الذي لا يتعامل مع المشكلة السياسية المطروحة في تجسداتها الراهنة أو المحتملة . ولكن ينفذ من خلالها إلى بلورة قضية سياسية عامة قادرة لا على إضاءة جوانب المشكلة المطروحة فحسب ، وإنما على تجاوزها إلى التعامل مع السياسي المجرد من ناحية ، وإلى طرح القضية في صورتها القادرة على تجاوز تبدياتها المتعينة وعلى الإسهام في بلورة بعض الاستقصاءات التي ترهف وعي الانسان في كل مكان بحقيقة الفكر السياسي الفاعل في مثل تلك المواقف والإشكاليات من ناحية أخرى . إذ يطمح مسرح القضية السياسية إلى أن يمكن مشاهده من اتخاذ موقف واضح من القضية الفاعلة تحت رداء المشكلة المطروحة ، أو على الأقل التفكير في تلك القضية بمعناها الشامل والمجرد وبعيدا عن الإشكاليات المعينة التي انبثقت عنها بالصورة التي ترهف وعي المشاهد بالقضية وتمكنه من معرفة حقيقة التيارات الفاعلة فيها .

إذا كانت كل مسرحية من المسرحيتين السابقتين قد لجأت إلى حالة محددة حيث تناولت إحداهما التجربة السوفيتية والثانية التجربة الرومانية فى هذه التحولات الأوروبية الأخيرة ، فإن مسرحية دافيد إدجار ، لأنه أكثر الكتاب الأربعة تمرسا بالمسرح السياسى ، حاولت الابتعاد عن أى تجربة متعينة من تجارب تغيير السلطة فى أوروبا الشرقية فى الأعوام الماضية ، وإن اقتربت كثيرا من ملامح التجربة التشيكية فى هذا المجال ، دون أن تتقيد بتفاصيلها . فالمشهد فى لحظة من لحظات نضج التوترات والتناقضات المختلفة التى قادت إلى تلك الانفجارة الأوروبية المثيرة فى خريف العام الماضى ، هذا هو زمن الحدث الدرامى .

إما فضاؤه فهو عالم السلطة المعقد بكل إغواءاته وتناقضاته ، إذ تدور المسرحية فى قاعة كبيرة من مبانى الحكم العريقة تشغل مساحة المسرح كله ، وتتعرف من بابيها العملاقين ونافذتها العالية على انتمائها لطراز معمارى عتيق . وقد علقت على جدرانها أعلام ساجية ، وتتدلى من سقفها ثريات باذخة فوق منضدة هائلة الحجم مغطاة بالجوخ الأخضر كمناضد الاجتماعات المهيبة . تشغل معظم فضاء القاعة

وفى ركن القاعدة منضدة صغيرة أخرى عليها اربعة تليفونات ذات الوان متباينة توحى بالسلطة . أما أرضية القاعة نفسها فهى من الباركية المقسم إلى مربعات ومستطيلات هى مزيج من المتاهة ورقعة الشطرنج ، فليس اقدر من هذا المزيج الدال على تجسيد الأرضية التى تدور فوقها صراعات السلطة ومؤامراتها المحبوكة . وتصطف حول هذه القاعة التى لا جدران لها ، والتى نتعرف على مناخها السلطوى من البابين الموحيين والنافذة العالية ، والثريات المدلاة ، والأرضية الفاخرة ، مقاعد المتفرجين من جهات ثلاث بأسلوب مسرح الحلقة . لأن تشكيل الفضاء المسرحى نفسه له أكثر من دلالة فى تلك المسرحية التى تسعى إلى إيقاظ عقل المتفرج لا تنويمه ، وإلى تحويله إلى شاهد على اللحظة التاريخية ومشارك فى الحكم عليها واتخاذ موقف واضح منها . ومن هنا كان من الضرورى كسر المسافة الإيهامية التقليدية بين خشبة المسرح والجمهور ، واستخدام تركيبة الفضاء المسرحى باقصى ما فى طاقتها من قدرة على الإفضاء . فإذا أخذنا الاعلام مثلا ، والتى تبدو لأول وهلة وكأنها لمجرد الزينة ، أو للرمز للسلطة سنجد ان بعضها باللون الاحمر والآخر بألوان مختلفة سنعرف فيما بعد أنها ألوان العلم القومى ، أما الاعلام الحمراء فهى أعلام الحزب التى ستنتزع عند التغيير بشراسة دلالة على تبدل أيديولوجية السلطة . فنحن فى عالم مسرحى يتسم بالاقتصاد والصرامة الوظيفية التى قال عنها تشيكوف العظيم إنه لو علقت بندقية على جدار المشهد ، ولم تنطلق قبل إسدال ستار المسرحية الأخير فالأحرى نزعها فورا .

إلى هذا الفضاء المسرحى المفعم بالرموز المغلف بالصمت الذى لا تقطعه سوى حركة السكرتيرة مونيكا فى تنظيم المشروبات الغازية على المنضدة تزج المسرحية بشخصيتها الأولى بافل بروس وقد مهد لمقدمه صوت قطار أتى به من منفاه الداخلى ، فقد جيء به من الإصلاحية التصحيحية للتفاوض مع وزير الاتصالات (الإعلام) ، وإن كانت كلمة « الاتصالات » تستخدم عمدا لما لها من دلالة مزدوجة ستتكشف لنا معانيها فى نهاية -

المسرحية . ونعرف من حواره مع مونيكا وقبل وصول الوزير المرتقب انه كاتب معارض معروف منعت كتبه من النشر ووصمته أجهزة الدعاية الرسمية بالذاتية والتحريف وخدمة مصالح أعداء الاشتراكية الأيديولوجيين . وما أن يصل وزير الاتصالات ومعه ملف كامل به نسخ خطابات بافل لزوجته التى نعرف منها بعض آرائه السياسية ، ودعوة وجهتها له جامعة الينوى الأمريكية للإقامة بها لستة أشهر لقاء مبلغ كبير من خمسة أرقام وبالعملة الصعبة ، نتعرف منها على أن سمعته قد تجاوزت حدود بلده ، وأن ثمة « اتصالات » بينه هو الآخر وبين قوى خارجية ، حتى يبدأ التفاوض بين الاثنين . فقد اندلعت المظاهرات فى بعض المدن ، ودفعت ضغوطها الحكومة ، بناء على اقتراح من وزير « الاتصالات » الشاب الذى أخذ نجمه فى الصعود تدرجيا إلى الإفراج عن المعارضين شريطة التوقيع على بيان يستنكرون فيه ماضيهم أو على الأقل يباركون فيه خطوات الحكومة الاصلاحية . ويرفض بافل التوقيع فى موقف تمتزج فيه مثالية المناضل بانتهازية السياسى ، ويتساوى فيه مقدار العنصرين بطريقة تفتح الموقف على نطاق واسع لحكم الجمهور ، أو بالأحرى لتحكيمه . فقد نضجت لحظة تصعيد المواجهة

لا التخلى عنها ، كما أنه لا يمكن فى رأيه حل مشكلة سياسية بإجراءات إدارية ، منهيا بذلك المشهد الأول من الفصل الأول الذى تعرفنا فيه بتركيز حاد على خلفية الموقف المتفجر والعناصر الأساسية الفاعلة فيه ، وهى المعارضة من جهة ، والعناصر الحزبية الجديدة الصاعدة للسلطة من جهة أخرى . أما الجماهير التى ظلت غائبة عن المشهد طوال المسرحية فلا نسمع إلا هديرها المزلزل ، فهى موضوع الصراع وأداته وغايته معا ، وسوف نرى كيف يحاول كل فريق أن يستفيد من حركتها العفوية إلى أقصى حد . حيث تمثل الجماهير هنا ما عبر عنه فاسلاف هافل ، الكاتب المسرحى الذى وصلت به أحداث مشابهة لتلك التى تتناولها المسرحية إلى رئاسة الجمهورية التشيكية ، بقوة من لا سلطة لهم .

ومع الانتقال إلى المشهد الثانى (وقد استخدمت المسرحية أصوات المظاهرات لتملأ بها اللحظات الفاصلة بين المشاهد ، ولتوحى كذلك بأن التغيير الذى نراه ، أى تغيير المشهد وتغيير نوعية التفكير السياسى المسيطر معا ، هو نتيجة لتلك المظاهرات التى نسمع هزيمها الراعد الكظيم) نتعرف على صيغة المواجهة داخل صفوف السلطة بين الحرس القديم الذى يمثله سكرتير عام الحزب جوزيف لوتزا وبين العناصر الحزبية الجديدة التى يمثلها وزير الاتصالات ، وعلى مختلف سبل حل المشاكل السياسية بالوسائل الادارية . ومن خلال هذا الصراع تتبلور بعض المتغيرات وخاصة فيما يتعلق بدور العناصر الخارجية ، وخاصة سطوة الإعلام الغربى متمثلا فى هيئة الإذاعة البريطانية وصوت أمريكا فى تقليص الخيارات المتاحة أمام الحرس القديم للخروج من ازمته . فلم يعد باستطاعة هذا الحرس القديم أن يلجأ إلى أسلوب الردع الدموى فى عالم تحول إلى قرية كونية بفضل الإعلام الذى يستطيع تأليب العالم كله ضده . كما أن التغيير الذى تم داخل بنية مؤسسة السلطة فى الاتحاد السوفييتى قد أزال الخيار التقليدى والذى كان يتدخل فيه الجيش الأحمر فى نهاية المطاف ليحسم الصراع لصالح التيار المحافظ ، فقد ضرب المحافظين فى الاتحاد السوفييتى نفسه . وتنامت

متغيرات الواقعين الداخلي والخارجي بصورة هيأت المناخ لتغيرات جذرية . ولا تستطيع قوى السلطة إزاء تنامى التظاهرات إلا تغيير بعض الوجوه وإزاحة لوتز من سكرتارية الحزب وإعطاء منصبه لرئيس الوزراء ، وإدخال رئيس اتحاد النقابات العمالية إلى الوزارة ، وتعزيز قوة وزير الاتصالات بنزعته الجورباتشوفية الواضحة .

لكننا عرفنا من المشهد السابق أن الاجراءات الإدارية لا تستطيع حل مشكلة سياسية وأن من الضرورى أن يكون الحل سياسيا لا إداريا . ومن هنا فإن المشهد الثالث الذى يتم الاستعداد له على هدير المظاهرات العاصف كذلك ، يقوم بتقليب تواريخ الواقع السياسى وتعبئة مختلف قواه وتياراته السياسية بحثا عن مخرج من هذا الوضع الجديد . ومع عملية التقليب تلك ، تبدأ خطوات تأليب القوى داخل كل معسكر ضد بعضها البعض ، وبلورة ملامح الشخصيات الإنسانية ، وتخليق ذاكرة النص الداخلية من خلال هذا كله . كما تبدأ المفاوضات بين معسكر المتظاهرين والقوى السياسية التى يضمها ، وبين مؤسسة السلطة التى تحاول الاستعانة ببعض القوى السياسية التى حجمتها فى السابق مثل الفلاحين والمزارعين . ويحاول كل من الطرفين

التعامل مع التاريخ بالصورة التى تشير إلى انتقائية المقترب السياسى فى التعامل معه ، وإلى أن ثمة مفتريات سياسية متعددة لاستغلال التاريخ وتوظيفه لتحقيق مختلف المآرب السياسية . لكن أهم ما يكشف عنه هذا المشهد الختامى من الفصل الأول هو أن صدوع مؤسسة السلطة ليست أفدح من الخلافات ، بل الصراعات ، بين قوى المعارضة . لكن الذى يحسم المعركة ليس بأى حال من الأحوال جدارة أى من الفريقين السياسى أو الأيديولوجى . ناهيك عن الاخلاقى ، وإنما قدرته على تعبئة قواه وتحقيق أعلى قدر من الضغط ، وكشف مواطن ضعف الخصم ، والضرب فيها مباشرة بلا هوادة وباستمرار دون إتاحة أى فرصة له لالتقاط الانفاس . وقد استطاعت المسرحية بلورة ذلك من خلال استخدام منهج المفارقة الدرامية ، والاهتمام بنوعية التغيرات التى تنتاب الخطاب السياسى ، باعتبار أن اللغة فى النص المسرحى

هى الأداة التى تتجسد عبرها حركة التاريخ . كما أنها فى المحصلة النهائية هى التجلى للتغيرات التى تنتاب أيديولوجية السلطة وتعبر عن مساراتها الجديدة . فتغير الرطانة السياسية وتبدل الشعارات الجماهيرية ليسا بأى حال من الأحوال من نتائج تغيير مسار السلطة ، بل أداة من أدوات هذا التغيير ومصدراً أساسياً من مصادر تحققه .

وقد نجحت المعارضة فى استغلال الموقف لصالحها وإجبار مؤسسة السلطة على تفكيك سيطرتها . لكن نجاح المعارضة ذاك لا يقدم على انه انتصار كامل لثورة الجماهير على فساد مؤسسة السلطة ، فالمسرحية أبعد ما تكون عن تلك التبسيطات الساذجة . ولكن على أنه انتصار رؤية سياسية نعرف انها كانت مدعومة من الخارج ، وأن بعض أعضائها لا يقلون فسادا عمن يناوئونهم . فللكاتب بافل بروس كما رأينا علاقات بالولايات المتحدة ومصالح نشرية فيها ، أما زعيم الطلاب « الثورى » الجامح أندريه زايتك الذى يزايد على الجميع ، فقد استخدم ميزانية اتحاد الطلاب للسفر إلى واشنطون للمشاركة فى مؤتمر يمينى ، واستغل المناسبة لقضاء اجازة ممتعة فى التزحلق على الجليد فى منتجع سياحى

فى ولاية مين . أما المثقف الكاثوليكى يان ماتكوفيتش فإننا لا نستطيع الفصل بين حماسه للمعارضة ورغبته فى تحسين وضعه الاجتماعى من مجرد وقاد إلى زعيم سياسى مرموق . بل ونكتشف قرب نهاية المسرحية أن المعارضة لم تكن مدعومة من الخارج فحسب ، وإنما من الداخل أيضا ، أى من داخل مؤسسة السلطة نفسها ، حيث يعمل وزير الاتصالات بتعليمات من موسكو للحيلولة دون أى مواجهة بين الحكومة والمعارضة تقمع فيها الحكومة المعارضين . هذا فضلا عن أن هناك خللا حقيقيا فى بنية مؤسسة السلطة نفسها وهو الأمر الذى أخذ شكلا تجسيديا مؤثرا عندما أزيح غطاء الجوخ الأخضر من على المنضدة الضخمة ، لنكتشف أنها فى الواقع عدة مناضد لم يعد ممكنا جمعها تحت غطاء واحد ، أو لواء واحد ، هو لواء الحزب الأحمر الذى يمزقه أحد المعارضين .

يبدأ الفصل الثانى وقد تجزأت المنضدة الكبيرة إلى مناضد صغيرة ، وكشفت وحداتها القديمة عن تعددية مفعمة بالتناقضات ، بين فريق المعارضة المدعوم بالمتظاهرين الذى يرعدون فى الخارج ، ويشار إلى هزيمهم الغاضب كلما أبدت الحكومة بعض المقاومة ، وفريق الحكومة الذى بدأت الصدوع تظهر فيه ، ولا يستطيع أن يدعم موقفه بالجيش : المقابل التقليدى لقوة المتظاهرين ، ولا حتى بالعمال الذين ستستخدمهم المعارضة نفسها للبطش بمن تسول له نفسه معارضتها كما حدث فى رومانيا . ومن خلال المفاوضات التى تركزت فى المشهد الأول من هذا الفصل على تحديد جدول الأعمال ، وطبيعة الموضوعات التى سيدور حولها النقاش نتعرف على طلب المعارضة للفصل بين الديموقراطية والاشتراكية ، ولأن يكون لها فى التعديل الوزارى الجديد حقائب العدل والداخلية والاتصالات ، وعلى وقوع السلطة فى فخ الفصل بين الاشتراكية والديموقراطية واستعدادها للتفريط فى التعليم والمصانع وليس فى مقاعد الحزب أو مؤسسة الشرطة . فى هذا الجدل الحاد يتبدى وعى دافيد إنجار الحاد بطبيعة المفاوضات السياسية والصراعات الأيديولوجية ، وبأهمية الخطاب السياسى فى إحداث التغيير من ناحية ، وفى التأثير الدرامى على المشاهد من ناحية أخرى . فحينما أخذ كل فريق من الفريقين ينتحى بأعضائه جانبا للمداولات فى الموقف المطلوب من مطالب الخصم أو شروطه ، اختارت المسرحية أن تدور مداولات المعارضة أمامنا بينما يختفى ممثلو الحكومة وراء باب مغلق ثم يطلعون علينا بموقفهم المقرر . ولهذا الاختيار المسرحى دلالاته الواضحة ، ومنها أن الجدل داخل صفوف المعارضة جدل مفتوح ينتمى إلى صراع الآراء وتبلور الاجتهادات ، أما النقاش داخل صفوف الحكومة فإنه مرسوم بالتآمر ، ولابد من دوارنه خلف أبواب مغلقة . كما أن إدارة جدل المعارضة أمامنا لا يضمن مشاركتنا فيه فحسب ، وإنما يستهدف كسب تعاطفنا معه كذلك .

لكن أهم أشكال الحوار هى تلك التى دارت أثناء المفاوضات الموسعة فى المشهد الثانى من هذا الفصل بعد أن وافق الفريقان على جدول الأعمال الذى طرح مختلف أبعاد القضية السياسية على بساط البحث . وبعد أن وافق الجميع على توسيع أفق المشاركة فيه لتشمل القوى السياسية القديمة منها والجديدة ، وبعد أن تفتت منضدة الاجتماعات الكبيرة المهيبة إلى مجموعة من مناضد المفاوضات الصغيرة التى يحتل كل منها فريق من المتفاوضين . فإلى

جانب الفريقين الأساسيين كان هناك ممثلو حزب المزارعين القديم ، وممثل الكنيسة ، كما ظهر الجيش ممثلا فى وزير الدفاع . ومع أن هذا الحوار الموسع أتاح الفرصة للجميع للمشاركة فيه فقد بقى وزير الدفاع صامتا ، كما بقى ممثل الكنيسة صامتا هو الآخر ، وكأن المسرحية تريد من خلال صمت هاتين القوتين أن تشير إلى احتمالات قيامهما بدور ما فى المستقبل ، وأن تؤكد على اعترافها بأهميتهما دون حلها أو حتى محاولتها لحل معضلات موقفهما ودورهما المحتمل والملتبس معا . ومن خلال الحوار الحاد الذى دار على امتداد هذا المشهد يتبدى لنا بوضوح أن جل حركة المعارضة كانت رد فعل على سلبيات التجربة الاشتراكية ولم تكن انبثاقا عن تصور مغاير بديل . لأنه ليس لديها حل واضح لتناقضات النمط السياسى الذى تنادى به ، ولا مقدرة على التصدى لما سيؤدى إليه تفكك السلطة القديمة من مشكلات . فحينما تسألهم ممثلة الحزب الزراعى القديم هل ستستبدلون بالواقع القديم محلات الهامبرجر وبارات التعرى « الستربتيز » والبطالة والجريمة والمخدرات ، لا يستطيعون لذلك جوابا . وحينما يسأل آخر عما سيؤول إليه حال المستضعفين فى

الأرض فى عالمهم الجديد الذى بدأت بالفعل ترتفع فيه الشعارات الفاشية بالمطالبة بالإجهاز على الغجر لايحيرون جوابا . وحينما يسألهم سباسوف ما رأيهم فى آلاف الذين يعيشون بلا مأوى وفى عشش من صناديق الكرتون ، كما هو الحال الآن فى لندن التاتشرية والمشروع الفردى ، يرد عليه بروس بأن هذا أفضل من ان ينام الناس فى بيوتهم طوال النهار فى مجتمع غير منتج .

ومع هذا كله فقد نجحت المعارضة فى الاستيلاء على السلطة وأعادت الاعتبار للشخصيات الحزبية التى تحدت سلطة موسكو فى الماضى فأبعدت عن السلطة ، وأشركتهم فى سلطتها الجديدة تماما كما ردت المجر الاعتبار لإيمرا ناجى ، وردت تشيكوسلوفاكيا الاعتبار لألكسندر دوبتشيك . غير أن إشراك المعارضة لتلك الشخصيات فى سلطاتها الجديدة ليس بأى حال من الأحوال خاليا من الانتهازية السياسية التى تريد الاستفادة من رصيد حركتهم

الجماهيرية دون الإيمان حقا بهم . فحينما يتحدث المعارضون مع فيكتور سباسوف ، الذى تمزج فيه المسرحية شخصيتى دوبتشيك وناجى لا يكشف لنا هذا الحديث عن نقدهم الشديد لمواقفه السياسية فحسب ، وإنما عن ضيقهم به لأنه كان يرفض دائما التوقيع على العرائض التى كانوا يبعثون بها إليه ، فلم يكن يثق بهم ، ولم يقدر أبدا أن تلك العرائض التافهة التى تطالب بحرية موسيقى الجاز والبوب الغربية وغير ذلك من المطالب الغربية كانت هى وسيلتهم لفتح ثغرات مهمة فى بنية مؤسسة السلطة على الطريقة الأمريكية . بل لم يفهم أبدا أن أوروبا الجديدة التى ينشدونها من النوع الذى يريد التخلص من أى رؤية مذهبية ، وتجاوز حدود التصورات السابقة عن الاختيارين الرأسمالى والاشتراكى ، لأن هذا فى تصوره ليس أمرا غريبا فحسب ، ولكنه غطاء تقليدى للتمويه على سلبيات التجربة الرأسمالية الماحقة .

لكن المفارقة المؤسية ، والتى سيتكشف عنها المشهد الأخير من المسرحية هى أن الذين ردوا الاعتبار لأبطال الماضى لم يفعلوا أكثر من تنفيذ إرادة الذين أطاحوا أو سحقوا حركتهم بدباباتهم . فقد كشف لنا رئيس الوزراء القديم فى حواره مع

زميله القديم سباسوف عن أن وزير الاتصالات كان يتلقى أوامره من موسكو ، وأنه يأسف لأنه تراجع أمام الروس بينما تصدى سباسوف لهم . فالتاريخ يعيد نفسه . ولكنه عندما يعيد نفسه فإنه يظهر فى المرة الأولى على هيئة مأساة ويتجلى فى المرة الثانية على شكل مهزلة كما يقول ماركس . وتنتهى المسرحية بمشهد يكمل الدورة الدرامية ويعود بنا إلى البداية بشكل جديد . فقد قررت السلطة الجديدة تحديد أقامة لوتز بدلا من محاكمته ، وطالبته بالتوقيع على استنكار لمسلكه السياسى فى الماضى ، كذلك الاستنكار التى كانت حكومته تريد من الكاتب بافل بروس أن يوقع عليه فى بداية المسرحية ، بعد أن انتهى الموقف بتبادل كامل للمراكز وقلب كامل للأدوار . والغريب فى الأمر أن الذى يطلب منه ذلك هو بروس نفسه . ويرفض لوتز التوقيع كما يرفض الانسحاب إلى المنفى الريفى الذى أعدته له السلطة الجديدة . وكأن المسرحية تريد أن تؤكد أن عكس الموقف الخاطىء ليس بالضرورة صحيحا . وأن اكتمال الدائرة لايعنى حلا سعيدا للمشكلة السياسية المستعصية على الحل ، وهى مشكلة آليات السلطة وغاياتها ، ولكن كل ما يعنيه هو اختمار طرحها كقضية سياسية تستحق التأمل والتفكير .

ومما يستوجب التفكير فى هذا المجال أننا قد شاهدنا كيف استطاعت مظاهرات مجموعات غير متجانسة من الكتاب والفنانين والطلاب والفلاحين ، بل وعملاء المؤسسات الأجنبية الاستيلاء على السلطة فى الدول الاشتراكية ، فهل باستطاعة مظاهرات مماثلة أن تفعل الشىء نفسه فى أى من المجتمعات الرأسمالية ؟ هذا سؤال يستحيل الإجابة عليه بنعم ، وإن أثارت مناقشته عدداً من القضايا الخلاقة الجديدة التى تتذرع بأن مؤسسة السلطة فى المجتمع الرأسمالى مفتوحة باستمرار للتغيير ، ولكنها تغييرات محكومة بصرامة لا تقل عن تلك التى مورست فى المجتمعات الاشتراكية ، وإن كانت أكثر منها ذكاء ومراوغة . وهى تغييرات من نوع تلك التى كانت تتم فى النظام الاشتراكى بتطبيقاته التى عرفتها أوروبا اللشرقة فى العقود الأربعة الماضية وإن اختلفت عنها من حيث الشكل . ويستتبع صعوبة الإجابة على هذا السؤال جانب آخر من الجوانب التى تطرحها المسرحية للتفكير ، وهو الجانب الذى يتعلق بجوهر القضية السياسية التى تصوغها . هل يعنى تغير شكل المنضدة ونوعية تركيب السلطة أن كل ما يستتبع أى من الشكلين القديم أو الحديث من بنى اقتصادية وفكرية وإنسانية يستحق التغيير ؟ هذا هو السؤال الأكبر الذى تصوغ من خلاله المسرحية أبعاد الهاجس الأوروبى الأكبر : هاجس الخيار والطريق الذى ستنتهجه أوروبا المستقبل .

لندن
صبرى حافظ

صناعة الفن والأدب

هل يمكن أن يتحول الفن إلى صناعة ، أى يصبح العمل الفنى منتجا ليست له أية علاقة بصانعه ، أو بالأحرى بصانع بعينه ؟ والمنتج الذى أقصده لا يصنع بالضرورة على نطاق واسع أو بوسائل الإنتاج الآلى والإلكترونى المعروفة . بل هو فى الغالب عمل أصلى وليس مستنسخاً . وهو أيضاً فى الغالب ، ينسب إلى فنان بالذات .

وهل يمكن أن تتحول كتابة الرواية أو القصة إلى صناعة ؟ ولا أعنى بهذه الكلمة الحرفة أو الصنعة بمفهومها العربى القديم . ولكنى أقصد نفس المعنى الذى سقته فى التساؤل السابق . أى أن يعهد إلى كاتب أو مجموعة من الكتاب المحترفين أن يكتبوا رواية تدور حول فكرة مملاة عليهم لتنشر باسم كاتب معروف ، بعد وفاته ، على أنها عمل شرعى من أعماله ؟

لم أتوقف كثيراً عند السؤال الأوّل الخاص بالفن التشكيلى . فقد تحوّل الفن التجارى ، فنّ الإعلان ، إلى صناعة بكلّ معنى هذه الكلمة ، فى الولايات المتحدة ، بصفة خاصة ، والدول الغربية على نحو عام . ويمكن القول أن هذا التحوّل جاء فى أعقاب الثورة الصناعية . وقد صُقل مع تطوّر مفاهيم وأساليب التسويق الأمريكية .

وفى الستينات على وجه التحديد ، ومع ظهور مدرسة البوب ، سقط الفاصل بين الفن التجارى والفن المحض ، إذا صحّ هذا التعبير ، على أيدى فنانين أمريكيين ، هما ليشتنستاين وأندى وورهول . وقد كان أندى وورهول بالذات أول من

حاول جعل عملية الإبداع الذاتية المحضة جهداً آلياً لا يتطلب مشاركة الفنان صاحب العمل الفنى . وتأكيداً لهذه الرغبة ، أطلق وورهول على مرسمه اسم « المصنع » أو « الفابريكا » . وكان ، بالفعل ، اسماً على مسمّى . فقد كان أوّل مصانع وورهول مبنى ضخماً لمركز إطفاء حريق فى وسط مانهاتن .

وكان النهج الذى اتبعه فى إنتاج لوحاته ، حتى وفاته فى مارس ١٩٨٧ ، يقوم على خطوتين ، الأولى تصوير موضوعه بالكاميرا البولارويد ، أو اختيار قصاصات الصحف أو العلامات التجارية المعروفة مثل علامة « حساء كامبل » وتكبير الصورة وطباعتها « بشاشة الحرير » فوتوغرافياً وفيما عدا التقاط الصورة الفوتوغرافية أو قصّ صورة من إحدى الصحف أو المجلات،وهذا ما يقوم به الفنان بنفسه ، يترك وورهول مهمة التكبير وإعداد اللوحة وطباعة موضوع اللوحة لمساعديه الفنيين .

ولكن وورهول ، مع ذلك ، كانت له رؤيته الخاصة للعالم ولمكانة الفن ومعناه فى حياة الإنسان ، وإن اختلف فى تقييم فنه النقاد . وأياً كانت قسوة



مواجهة ـــ للفنان كوستابى

آراء بعض النقاد فى تقييم أعمال وورهول ، فلا يمكن أن يختلف اثنان على أنه كان أحد روّاد فنّ النصف الثانى من القرن العشرين . بل إن البعض يرى أن وورهول هو الذى قاد إلى طريق مدارس ما بعد الحداثة ، مثل « النزرية » Minimalism والتصوريّة Conceptualism والانتحالية Appropriationism وغيرها من المدارس التى لاتزال تشغل مكاناً بارزاً فى مجال النشاط الفنى .

وقد ارتبط وورهول فى ذهنى ، والأرجح فى ذهن غيرى ممن كانوا يتابعون تحرّكات الثقافة الأمريكية فى هذه الحقبة ، بلوحة أو بالأحرى سلسلة لوحات علب « حساء كامبل » وبورتريهات مارلين مونرو ومتتابعات زجاجة الكوكاكولا وغيرها من رموز الثقافة الشعبية الأمريكية التى غيرت ، بالتأكيد ، نظرتنا إلى العالم ، وبصفة خاصة علاقة الانسان بمتعلقات حياته اليومية التى لايعيرها انتباهه ، رغم أنها من مكوّنات الحياة كفعل وممارسة . وجاء أندى وورهول ، فنزع هذه الأشياء من وسطها الطبيعى وزرعها فى بيئة غريبة تماماً فالتحمت بها وتحوّلت إلى أيقونات حضارية .

ويقول مؤرخ الفن روبرت روزنبلوم أن فن أندى وورهول مثل شريط سينمائى لمسيرة الزمن ، أنثولوجيا أو منتقيات بصرية مختصرة لأبرز المانشتات والشخصيات والمخلوقات الأسطورية والمأكولات والتراجيديات والأعمال الفنية،وحتى المشكلات الإيكولوجية البيئية للعقود الأخيرة .

ويضيف أن عمل وورهول يقدّم تأريخاً ذكياً فورياً لأهم ما حدث لمعظم الناس ، من انتحار مارلين

مونرو إلى بزوغ الصين الحمراء ، إلى العديد من إفرازات طاحونة التكهن الثقافى ، فيما بعد هيروشيما ، عن قضايا ومواقف تتراوح تجاه الموت والكارثة .

والذى يهمنا بالنسبة للموضوع الذى نتصدّى له هو التهديد المتصاعد للمستنسخ الميكانيكى متعدد الصورة لتعلقنا بالأصول المفردة المنتجة يدويا ، ذلك التعلق الذى كان فى الأصل من الدوافع الأساسية إلى الاقتناء ، قبل تحوّل الفن إلى سند استثمار .

وكان وورهول ، قبل أىّ شئ آخر ، يعنى بأن يزيل الهالة التى تحيط بالعمل الفنى ، ويقلّصه إلى شئ يمكن لأىّ شخص أن يصنعه من النظرة الأولى

وقد ظلّ أندى وورهول طيلة حياته أميناً مع هذا النهج ـ الخطر ـ دون أن يتردّى إلى حمأة التجارية والابتذال . وإن كان اتهمّه بهما نقاد مثل هيلتون كرامر ، ربما كتعبير عن رفض شخصيته العامة التى لم تكن ، فى الحقيقة ، تخلو من الابتذال .

ولكن خطورة مثل هذا الاتجاه أنه يفتح الباب على مصراعيه للمقلّدين الذين يفتقرون إلى الرؤية ، والمهرّجين الذين لم يروا فى فنّ وورهول إلاّ صورة الفنان نفسه ، باروكة الشعر البلاتينية ، والوجه المتحجر كالقناع ، والفن السهل الذى عرف طريقه إلى متاحف العالم .

وفى الثمانينات لمع عدد من الفنانين والفنانات من بين الشباب الذين تبنوا هذا النهج وتجاوزوه إلى حد اقتصر فيه دور الفنان على اختيار عمل لفنان آخر ، ومن جيل سابق فى معظم الأحيان ، فينسخه كما هو فى الأصل ، دون إضافة ، أو حتّى تحوير كما فعل بيكاسو مع أعمال كوربيه وفيلاسكيز وديلاكروا . ونظراً إلى تشعّب هذا المجال وتعدّد طرائق فنانيه ، سأكتفى باختيار فنان واحد على أساس انه يمثّل أسوأ ما يمكن أن يفضى إليه هذا النهج ، خاصة أن الابتذال هنا كان عاملاً أساسياً فى لفت الأنظار إلى هذا الفنان ، كوستابى ، ومن ثمّ نجاحه ـ التجارى ـ الكبير .

يُلخّص مارك كوستابى سيرته الذاتية فى بضعة سطور . فيقول فى حوار شغل سبع صفحات من مجلة « فلاش آرت » التى تصدر فى ميلانو بعدة لغات،أن عمره ٢٨ سنة وأنه ينحدر من أبوين هاجرا إلى الولايات المتحدة من استونيا،وقد ترسّب فى نفسه الحلم الأمريكى ، الشهرة والمال ، من خلال مشاهدته لشبكة التليفزيون MTV التى تذيع فقط فيديوهات نجوم موسيقى البوب من أمثال مايكل جاكسون ومادونا ورولينج ستونز وغيرهم ، وقراءة الكتب الفكاهية الكاريكاتورية . وفى سنة ٨٢ وكان عمره ٢٠ عاماً ، قام برحلة سريعة إلى نيويورك ، متسلّحاً بهذة الثقافة المتحدة من موسيقى البوب ورسوم الكارتون ، سعياً وراء الشهرة والثروة ـ وكسب الاحترام لفنه ـ وبعد بضع سنوات من التجربة والخطأ حقق حلمه .

وقد لفت كوستابى الأنظار إليه لاعترافه بأنه لا يلمس بيده أو فرشاته اللوحات التى يوقعها باسمه . وهو يقول فى حواره مع جيانكارلو بولينى ، رئيس تحرير المجلة وناشرها ، أنه يتمتّع بخيال واسع:« ولكننى أساساً فرد واحد له عقل تتدفق منه الأفكار طوال الوقت . وأريد أن أحقق هذه الأشياء ، ولكنى لا أملك إلاّ يدين اثنتين وأدرك أنه ينبغى أن يتوفّر لدى المال لأستأجر أشخاصاً يقومون بتنفيذ أفكارى : ثمّ

يقول إنه منذ بضعة أيام ، باع ٩٤ لوحة وقرر أن يتوسّع في الحال ، ويستأجر مزيداً من الفنانين ، وقال إنه لا يخدم عمله فقط بتشغيل هؤلاء الفنانين ، ولكنه يؤدى في نفس الوقت خدمة للمجتمع ، لأن العالم سينتج بذلك مزيداً من الفنانين بدلاً من الصواريخ والأعيرة النارية !

ويقول كوستابى إنه ظلّ يرسم لوحاته حتى سّن الرابعة والعشرين عندما شعر أنه يستحق ترف اكتراء اناس آخرين يرسمون له . ولايخفى أنه كان في بداية هذه المرحلة الجديدة يشعر بالذنب وهو يوقع لوحات رسمها آخرون . ويقول « وفي الواقع لم أكن أستطيع أن أوقع في حضور « الحرفي » أو الفنان المساعد وكنت افعل ذلك في نهاية اليوم بعد أن يكون قد غادر المكان . ولكنى الآن ، أستطيع أن أوقع اللوحة والمساعد يصنع لمساته الأخيرة فيها . واستطيع أن اشعر بالارتياح تماماً . فأنا ادرك أن مساعديّ هم مجرّد امتدادات لذهنى . »

وسئلت بنيا كونكورد عن السبب الذى يجعلها تعمل في خدمة مارك كوستابى ، فقالت طبعا هناك متعة في العمل كجرسونة . وهذه وظيفة مثل أى وظيفة أخرى . وذكرت كونكورد أن أفكار اللوحات التى ترسمها ويرسمها الفنانون الآخرون لكوستابى تأتى من امرأة تضع ايضاً الأفكار لكوستابى ويترك للفنان او الحرفي حرية التنفيذ واختيار الألوان وتؤكد نفس الفنانة أنها تشعر بأن اللوحة التى ترسمها لكوستابى بنسبة ١٠٠ ٪ . وتقول إنها تحاول فقط أن تسهل الأشياء حتى يتمّ إنجاز العمل بسرعة ، وهذا هو دورها الوحيد ، إلى جانب أنها تحاول أن تستمتع برسم اللوحات ، لجعلها أكثر إثارة بالنسبة لها . ولكن هذا لايعنى انها لوحاتها .

وإزاء النجاح المادى الكبير الذى حققه كوستابى ، قررّ أنه من الأفضل أن يستأثر بثمرة النجاح بدلاً من اقتسامها مع تجارّ الفن وأصحاب الجاليريهات، فاستاجر في العام الماضى محترفاً أو مصنعاً في مانهاتن مساحته ١٥ الف قدم مربّع ليتسّع لعشرات الفنانين والحرفين ومولّدات الأفكار وأطلق عليه « عالم كوستابى » ، « كوستابى لاند » ، على غرار مملكة احلامة « ديزنى لاند » .

وأعود إلى سؤالى الذى بدأت به هذا المقال .. فأسأل من جديد: وهل يمكن أن تتحول كتابة الرواية أو القصة إلى صناعة ؟

والإجابة هى نعم . وقد جاءت هذه الإجابة في موضوع كتبه إدوين ماكدويل بصحيفة نيويورك تايمز عن مبيعات كتب مؤلفين غادروا الحياة الدنيا ومازالوا ينشرون مؤلفات جديدة . فلا يزال كتاب « فجر » للكاتبة في . سى . أندروز يحتل مكانه في قائمة أكثر الكتب رواجاً ، بعد ١٢ أسبوعا من صدوره ، وكان طوال الأسابيع الستة الأولى يحتل المكانة الأولى .

ويقول ناشره أن توزيعه يناهز الآن ثلاثة ملايين نسخة وقد حقق رواجاً لم يحقّقه أىّ كتاب آخر لنفس الكاتبة .

والغريب الذى لايعقل في كل هذا ، أن في . سى . أندروز ، التى توفيت سنة ١٩٨٦ ، لم تكتب رواية « فجر » ، بل لم تكتب أياً من رواياتها الأربع التى صدرت بعد وفاتها باسمها . وهى ، مع ذلك ، ليست المؤلفة الراحلة الوحيدة ، أو المؤلف

الراحل الوحيد الـذى لا تزال كتبـه الجديدة تدرّ الربـح على النـاشرين الذين يتطلعون إلى أية فرصة ممكنة لمضاعفة أرباحهم .

ولكن النـاشر ، الذى حـرص على عدم الإعلان عن وفاة أندروز ، طبع على الصفحة المواجهة لصفحة حقوق النشر والملكية رسالة من أسرة الكاتبة تشير إلى وفاتها وتقول إنه عندما ألم بها المرض « بدأت تعمل دون وصب، على أمل أن تنهى كتـابة أكبـر عدد ممكن من القصص حتـى يستطيـع المعجبـون بكتـابتهـا ذات يـوم أن يشاركوا فيها » .

وذكرت الرسالة أن الأسرة ، بعد وفـاتهـا ، تعـاونت مـع « كـاتب تمّ اختيـاره بحرص لتنظيم واستكمـال قصص فرجينيا أندروز والتوسع على أسـاسهـا بخلق روايـات إضـافيـة مستلهمـة من عبقريتهـا الرائعـة فى السرد القصصى . »

وقد حاول الناشرون والأوصيـاء على الإرث والوكلاء أن يحلّوا مشكلة الكتّاب الموتى بطرق مختلفة . ولهذا سيصدر الجزء الثانى لرواية « ذهب مع الريـح » الذى تكتبه الكسندرا ريبلى ، تحت اسم « سكارلت : تتمّة رواية ذهب مع الريح للكاتبة مرجريت ميتشيل » .

كما فوّض ورثة إيان فلمنج الكاتب جون جاردنر ليواصل كتابة روايات جيمس بوند . وانتهى روبرت باركـر أخيراً من كتابة تتمة لرواية « الغفوة الكبرى » ، وفى كلتا الحالتين يظهـر اسم المؤلف الجديد على الغلاف ، على عكس الروايات التى صـدرت باسم فرجينيا أندروز .

نيويورك

أحمد مرسى

المدينة الإسلامية في اليابان

عاش اليابانيون تاريخهم القديم والوسيط في عزلة عن العالم ، إلا ما كان من صلاتهم الحضارية بمحيط الحضارة الصينية العظمى الذى ضمهم — وغيرهم من شعوب ذلك الشرق البعيد — في اطار ثقافي كانت له آثار عميقة في اللغة والفكر والدين والآداب والفنون والمثل العليا والأعراف وطرائق العيش وانماط السلوك وطرز العمارة واللباس .... الخ ، وبدات اليابان صلاتها بالعالم الخارجي — غير المحيط الصينى العريض — ببداية نهوضها الحديث ، عصر ميجي ، حول منتصف القرن الماضى . وكان هذا النهوض اليابانى الحديث متزامناً مع نهوض مراكز متقدمة في العالم العربى وأوطان شرقية اخرى ، وإن كانت مصر قد سبقت ببضعة عقود ، إذ بدات بناءها الحديث في فجر ذلك القرن الماضى .

وعلى الرغم من تباين حضارات الشرقيين وثقافاتهم وتكويناتهم التاريخية ، فإنهم — من المغرب العربى إلى الشرق الأقصى — قد عدوا هذا النهوض شرقياً عاماً في مواجهة الحضارة الأوروبية المستعلية الغازية ، وأخذ اليابانيون يدرسون تجربة مصر في التحديث باعتبارها فخراً للشرقيين ، وفرح العرب بظهور اليابانيين على الروس — في الحرب المعروفة في فجر هذا القرن العشرين — باعتبار النصر اليابانى نصراً شرقياً على الروس الأوروبيين

بيد أن هذه البدايات القوية ، في صلات النهضات الشرقية لم تطرد ، بل لقد تعثرت ، فقد كانت للوجود الاستعمارى الغربى في العالم العربى آثار خطيرة في فرض الثقافة الغربية وشد الطلائع العربية الجديدة — سياسية وثقافية واجتماعية — إلى النموذج الغربى وعزلها عن نهضات

الشـرق ، كـذلـك هيمنت الطغمـة العسكرية اليـابانيـة على سيـاسـة بـلادها وخـاضت الحروب العـالميـة متحالفة مع الفاشست والنازيين من الاستعمـاريـين الغـربيـين مبتعـدة باليابان عما يجرى فى بلدان الشرق عامة والشرق العربى خاصة .

ونخلص من هذا المدخـل إلى أن العرب واليابانيين لم تكن لهم صلات مـعـروفـة فى العصـور القـديمـة والوسيطة ، إنما بدأت هذه الصلات فى عصر النهضات الشرقية فى القرنين الماضى والحالى فإذا وقفنا عند الجانب الثقـافى فى هـذه الصـلات ــ وهـو الجانب الذى مهد للصلات السياسية والاقتصادية الراهنة ــ لوجدنـا أن اليابانيين كانوا أسبق من العرب الى إقـامة مؤسسـات تختص بدراسـة الثقـافة العـربيـة ودور العـرب فى الحضـارة الانسانيـة ومكـانتهم فى التاريخ فقد أنشأت الحكومة اليابانية قسمين للدراسات العربية ، أولهما فى جامعة طوكيو للدراسات الأجنبيـة ، وثانيهما فى جامعة أوزاكا للدراسات الأجنبية ، وبدأ هذا الأمر منذ بدايات العقـد الثـالث مـن هـذا القـرن العشرين . وكان عامة اليابانيين قبل إنشـاء هذين القسمـين يتصـورون العرب أهل إبـل وصحراء فحسب ، أما خاصتهم فلم تكن الثقافة العربية لديهم أبعد من القرآن الكريم ومقدمة ابن خلدون وألف ليلة وليلة .

• ونشطت حـركـة المستعربين اليابانيين ــ فى هذين القسمـين وفى الحيـاة العلمية اليـابانيـة عامـة ــ فتنوع الاختصاص فى الثقافة العربية الإسلامية حتى غطّى كل حقولها من لغـة وأدب وفقـه وفلسفـة وتـاريـخ وعلم ... الخ . وبرزت ثلاثة أجيال من المستعربين اليابانيين المرموقين ، كان على رأس الجيل الأول (إيسوزو) فى العلوم الاسلامية و (بان) فى علوم اللغـة العربيـة و (فوجيمـوتـو) فى التاريخ الاسلامى ، وكان عـلى رأس الجيـل الثانى (إيكيـدا) فى اللغـة والأدب العربيين و (إيتـاجاكى) فى التـاريـخ الـعـربـى الـحـديـث و (مـوريمـوتـو) فى الفكـر العـربى وخاصة فكر ابن خلدون ، أما الجيل الثـالث فعـريض ينتظـم عشـرات الدارسين الشباب .

وأثمـرت هذه الحـركة الـواسعة طائفة من الدراسات باليابانية تتناول نواحى الثقافة العربية قديمة وحديثة ومعاصرة ، وطائفة كبيرة من الأمهات العـربية منقـولة إلى اليـابانيـة ، فى صدارتها عدة ترجمات للقرآن الكريم وعـدة ترجمـات لألف ليلة وتـرجمة مقدمة ابن خلدون وترجمات لأمهات من الأدب العـربى القـديم ككتـاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ ورحلات ابن بطـوطة وابن جبـير وفصول من (مـروج الـذهب) للمسعـودى ... الـخ ، وترجمـات من الأدب العربى الحديث لأعمال طـه حسين وتـوفيق الحكيم ونجيب محفـوظ ويـوسـف إدريس وجبران خليل جبران ومحمود درويش وأدونيس وغسـان كنفـانى وغيرهم . ومن أسف أن حركة موازية لم تنشأ على الجانب العربى ، فليس لدينا إلا قسم الدراسات اليـابانيـة الذى أنشأته جامعـة القاهـرة سنة ١٩٧٤ م ، وظل وحيداً فريداً فى كل البلاد العربية إلى يوم الناس هذا .

ومنذ مايقرب من عقدين اتسعت دائرة الصلات بين الثقافتين العربية واليابانيـة فقد تنبـه اليابـانيون إلى أهمية العالم العربى بعد حرب أكتوبر ومـا صحبهـا من أزمـة نفط . كمـا تنبهوا إلى أهمية الشرق الأوسط عامة بعد الثورة الاسلامية فى إيران . كذلك تنبه بعض العرب إلى مغزى الصعود اليـابانى فى الحضـارة الراهنـة وفى النظـام الدولى عمـومـاً . وقـد قـدر لمجمـوعـة من الـدارسـين العـرب واليابانيين ــ منذ أواخر السبعينات إلى اليـوم ــ أن يجتهـدوا لـوضـع

علاقات الشعبين فى منظور استراتيجى مبين . وكان من أول نتائج هذا الاجتهاد مؤتمر عالمى كبير فى طوكيو سنة ١٩٨٠ حول موضوع (من هم العرب : طرائق التفكير عند العرب) ، وكان المؤتمر مناسبة نادرة لتصحيح كثير من المفهومات ولتقويم كثير من الأنظار حول العرب وثقافاتهم . وكان من نتائج هذا الاجتهاد كذلك تأسيس قسم جديد للدراسات العربية فى أكبر جامعة بوذية وأقدمها فى العالم وتقع فى إقليم أوزاكا ، أما آخر هذه النتائج وأوسعها فهو مشروع (المدينية فى الإسلام) ، وهو جدير بوقفة برأسها لأهميته ومغزاه .

كان مدار الأمر لدى مجموعة الدارسين العرب واليابانيين التى أشرنا إليها أن العرب واليابانيين مجموعتان بشريتان ليس بينهما — تاريخياً — من الإلاحن والثارات ما بين المجموعات البشرية فى عالم اليوم ، بل إن بينهما من المصالح المتبادلة ما يؤهلهما للتفاهم والعمل المشترك وللقيام بدور بارز فى عالم الغد . من هاهنا نشأت لدى هذه المجموعة فكرة المحاورة العربية اليابانية التى تتضمن بالضرورة محاورة بوذية إسلامية . وراح هؤلاء الدارسون

يصوغون لهذه الفكرة أشكالها (المؤسسية) مستقلة ورسمية ، على الطرفين العربى واليابانى . وليعترف كاتب هذه السطور بأن كل شكل تصورته المجموعة على الطرف العربى ، كان — ولا يزال — يصاب بالتعثر وينتهى بالفشل ، لسببين معروفين ، أولهما عجز المثقفين العرب عن العمل الجماعى ، وثانيهما هيمنة البيرقراطية على أجهزة الدولة فى عالمنا العربى . أما على الطرف اليابانى فقد أفلحت المجموعة فى تشكيل جماعات بحثية دائمة (حلقة كانساى Kansai) وغيرها ، وفى تأسيس جمعيات دراسية (جمعية الدراسات الشرقية) وغيرها ، ومراكز علمية (مركز ثقافة الشرق الاوسط The middle Eastern culture center وغيره ، كما أفلحت فى وضع خطة طموح لمركز دراسات الشرق الأوسط ، وقد تبنت الحكومة اليابانية ، هذه الخطة وشرعت فى مناقشة خطوات التنفيذ . ونضجت جهود هذه المجموعة فى السنوات القليلة الماضية وصبت فى مشروع (المدينية فى الإسلام) .

تنهض خطة المشروع على درس (المدينة) فى الحضارة الإسلامية درساً مستوعباً شاملاً منظماً على محاور بحثية تستغرق أربع سنوات — انقضت منها حتى الآن ثلاث — ، وللمشروع حلقات علمية تعقد كل منها كل أسبوعين ، ولجنة تنفيذية تجتمع كل شهر ، ومؤتمر عالمى سنوى فى خريف كل عام يشارك فيه علماء ودارسون من أركان الدنيا الأربعة ، وتنشر أعمال المشروع منجمة ثم تنتظمها ثلاثة مجلدات كل سنة . والمشروع مثال رفيع لتآزر الجهد الرسمى الحكومى والجهد المستقل ، جهد الجمعيات والحلقات والمراكز البحثية المستقلة . ذلك أن وزارة التربية اليابانية تنهض بميزانية المشروع تشاركها فى ذلك بعض الشركات ، أما الجمعيات

والمراكز العلمية غير الحكومية فتنهض بالتخطيط والتنفيذ والنشر .

وربما انصرفت بعض الأذهان إلى أن المشروع إنما ينهض بدرس عمارة المدينة الإسلامية وتاريخها فحسب ، وهذا الفهم صحيح من إحدى الزوايا . ذلك أن جملة صالحة من دراسات المشروع قد نهضت بهذا العبء بصورة عميقة : فتجلت — فى هذه الدراسات — مدارس العمارة الإسلامية خاصة عمارة المسجد ومنائره ومحاريبه ومنابره ، وتميزت هنا المدرسة الفارسية والمدرسة التركية والمدرسة الهندية والمدرسة المصرية والمدرسة المغربية الأندلسية ومدارس بلاد الإسلام فى الشرق الأقصى وإفريقيا . وفى هذا السبيل أضاءت هذه الدراسات — التى دارت حول الجوانب المعمارية والآثارية — مكونات المدينة الإسلامية ، فأبرزت مركزية المسجد الجامع والسوق العامة وقصر الحاكم وبيت القاضى ... الخ ، كما أنها أضاءت مكونات الأنشطة العامة وخصائص أماكنها ووظائفها مثل التكايا والزوايا والأضرحة والأسبلة ومواضع الموالد والمحافل ... الخ .

بيد أن كثرة من دراسات المشروع دارت حول هذه الحقائق المعمارية والآثارية وتجاوزتها إلى دلالاتها الحضارية والتاريخية والاجتماعية ، فوضعت الموروثات الشعبية فى الممارسة اليومية والحيوات الاجتماعية موضعها من مكونات المدينة الإسلامية ، بل وضعت تواصل الأبنية الثقافية القديمة موضعها من هذه المكونات بل لقد تجاوزت كل ذلك لترى الأصداء القوية للنظام الاجتماعى والنظام السياسى فى هذه المكونات . وهاهنا صيغ ، سؤال ، كان محورياً فى المشروع كله واستهلك قطعة عظيمة من دراسات المشاركين فيه ، قال السؤال :أثمة نمط سرمدى للمدينة الإسلامية ومكوناتها يجعلها مغايرة لمدن الحضارات الأخرى ؟ أم أن هذه المدينة الإسلامية قد استجابت للحاجات العربية الإسلامية المبكرة ثم خضعت فى تاريخها بعد ذلك — مع تواصل الاستجابة لحاجات العقيدة كعمارة المسجد — لنواميس التطور الاجتماعى التاريخى وقوانينه ؟

ذهب فريق محدود من الباحثين — كلهم من العرب والمسلمين — إلى أن المدينة فى الإسلام قد اتخذت طوابع محددة ، وأنها تظل على هذه الطوابع مابقى الإسلام حياً فى نفوس أهله ، إلى يوم الدين . وصاغ هذا الفريق صورة (مثالية) للمدينة الإسلامية ، ولما ووجه هؤلاء بأن طوابع هذه المدينة قد أحيطت — فى المدن الإسلامية العصرية — بطوابع جديدة مستجيبة لحاجات خلقها تطور العرب والمسلمين فى هذا العصر الحديث ، أنكروا أن تكون هذه المدن العصرية فى العالم الإسلامى الراهن مدناً إسلامية .

بيد أن الكثرة الغالبة من الدارسين والعلماء الذين شاركوا فى أعمال المشروع وحلقاته ومؤتمراته ، قد ذهبت غير هذا المذهب وجرت غير هذا المجرى ، ووضعت نتائج هذه المدينة الإسلامية — شأنها شأن تطور المدينة فى كافة الحضارات — فى

سياق التطور الإنسانى العام وفى سياق التطور العربى الإسلامى الخاص .

لقد نفت هذه الكثرة ــ بمنهاج علمى منضبط ــ فكرة المدينة المثال ، المفارقة لناموس التطور وقانونه ، وفسرت نشوء المدينة الإسلامية ومرحلتها البسيطة المبكرة وواكبت تطورها ، ونصت على تفاعلها مع الأنماط المدينية فى الحضارات الموروثة والوسيطة والحديثة ، وعلى تأثيرها وتأثرها . وتختلف قضية تطور المدينة الإسلامية عن قضية تعرض هذه المدينة لخطر النموذج الغربى المستعلى ، ولما وقفت أبحاث هذا الفريق الغالب عند هذه الحقيقة أشارت هذه الأبحاث إلى قضية التحديث بين أصيل ووافد ، ورأى أصحاب هذه الأبحاث أنها قضية عريضة تشغل اليابانيين والعرب على سواء ، وهى قضية كل نهوض على كل حال .

كان هذا ــ على الطرف اليابانى ــ شيئاً من جهد فى تأسيس الصلات الثقافية بين الشعبين والثقافتين . ماذا ــ على الطرف العربى ــ من جهد مواز ؟

طوكيو

عبد المنعم تليمة

قــارة مــن السـحـر .. والمتناقضات !

ليست الهند بلدا تستطيع ان تفهمه فى زيارة خاطفة . إنها نسيج متشابك من التاريخ والثقافات واللغات والاديان والواقع الاجتماعى المعقد ، يحتاج لمعايشة طويلة ، لكننى خلال الاسبوعين اللذين قضيتهما فيها بين نيودلهى وبومباى واجرا رايت الهند مفتوح العينين والعقل والمسام ، شغوفا باختزان كل ما استطيع معرفته ، مما يشجعنى على ان اكتب عنها هذه السطور ..

على امتداد الأسبوعين كنت أتنقل من دهشة إلى دهشة ، ومن ذروة إلى ذروة ، محفوفا بالسحر وعبق التراث الذى ذاب فى الحاضر وشكل ملامحه ومذاقه ، مؤتنسا بالإنسان الهندى البسيط غاية البساطة ، المركب غاية التركيب ، شاعرا بأن النسيج الحضارى للشعب الهندى حميم القرب من النسيج المصرى ، ومن ثم لم أشعر بأدنى غربة خلال إقامتى القصيرة ..

المناسبة هى المهرجان التشكيلى العالمى المسمى ترينالى نيودلهى السابع . الذى افتتح يوم ١٢ فبراير الماضى والترينالى هو معرض دولى يقام كل ثلاث سنوات وكنت ــ إضافة إلى مشاركتى فيه بعدد من لوحاتى ــ مصاحبا للجناح المصرى به ، الذى تضمن ثمانية وعشرين عملا فنيا فى التصوير والنحت والحفر لتسعة فنانين هم : يسرى حسن ، عبد الوهاب مرسى ، عبد العزيز البحيرى ، أحمد جاد ، محمد جاهين ، عوض الشيمى ، سعيد حداية ، صلاح المليجى ، وكانت المفاجأة الكبرى التى استقبلتنى لدى وصولى هى فوز النحات المصرى أحمد جاد بالميدالية الذهبية والجائزة الوحيدة فى النحت على أجنحة أربعين دولة من القارات السبع بما فيها فنانو جميع الدول العظمى .. وكان الأكثر مدعاة لمفاجأتى أن هذه هى المرة الأولى التى يخرج فيها أحمد

جـاد من مصر ليعـرض فى ملتقـى عالمى ، ولم يكن فى أى يوم من الأيام أحد الذين تبرزهم اللجان الرسمية أو الأجهزة الإعلامية فى مصر . فياله من اعتراف عالمى من أوسع الأبواب !

ولابـد من الاعتـراف بـأن هـذا التقـديـر من جـانب لجنـة التحكيم المشكلة من ثلاثة أعضاء : اثنان من كبار فنانى الهند وناقد يابانى برأس متحفا للفن ... قد راعى مكانة مصر التاريخية والثقافية وإبـداعها فى فن النحت بالذات ، لكن الجـانب الاكبر من هـذا الموقف يـرتبط بتـوجهـات اللجنـة فى أغلب اختيـاراتهـا نحـو الاحتفـاء بمضمون العمـل الفنى .. كرد فعل لموجات الفن الـزاحفة من الغرب ، خالية من أى معنى أو همّ إنسانى ، وكل همها إثارة الدهـشة بالتقنيات الشكلية التى لم تعد تحمل أى جـديـد بعـد أن استهلكت منـذ عشرات السنين ..

ولم يكن من قبيل الصدفة أن يكون ستة من بين ثمـانية فنـانين حـازوا جـوائز المهـرجان من دول فى آسيـا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، إلى جانب فنـانة من قبـرص ، أى من العـالم الثالث أيضا ، ولم يحصل على جائزة من بلـدان أوربا الغـربية إلا فنـانة إنجليزية .

والعبرة ليست فقط بانتماء هؤلاء الفنانين الى العالم الثالث ، بل بتعبير أعمالهم عن معان انسانية ودرامية تتراوح بين مأساة الحـرب (الفنان الكـورى) وبـين مـأسـاة الشعـور بـالغربـة والضياع فى أرض الـوطن (الفنان الهندى) مرورا بالسخـرية من غزو المارد الأمريكى الذى لايقهر (الفنان اليابانى) والعشاق المحكوم عليهم بخطيئـة الحـب (الفنـانـة المكسيكية) .

أمـا الفنـان المصـرى « جـاد » فكـانت ثلاثيتـه النحتية « خطـوات نـاعمة » تعبيـرا رمـزيـا عن فكـرة النهضـة والتحرر والانطـلاق ، التى تعكسهـا ثلاث فتيـات من البـرونـز بـأحجـام صغيـرة لكنهـا مليئـة بالحيويـة ، برغم أنهـا قد تـذكرنـا بـأعمال فنـانين أوربيـين ، وبصفـة خاصة هنرى مور .

وبعيدا عن الترينالى والفعاليـات التشكيليـة المصـاحبـة لـه — وهى تستحق دراسـة قائمـة بـذاتهـا — أستعرض بعض الملامـح السريعـة لرحلتى فى الهند . ولنبدأ بالعـاصمة نيودلهى ..

تبدو نيودلهى من النظـرة الأولى مـدينـة عصـريـة أقـرب إلى النمط القوطى الأوربى ، بعمائـرها المليئـة بـالـزخـارف والكـرانيش والعقـود المتوالية عـلى شكل بـواكى ممتدة ، تكتظ بالمحلات التجارية المتلاصقة ، وبطوابقها المنخفضة محاطة بحدائق صغيـرة متـوازيـة ، وبمسـاحـات الخضـرة الشاسعـة فى كل مكـان ، ونظـام المـرور الإنجليـزى الصـارم المحترم من الجميع ، دون أن تشاهد رجل مرور أو رجـل شرطـة إلا فيما ندر ، وتكاد تظن أنه لا أثر « لسحر الشـرق » الـذى جئت تبحث عنـه ولا أثر للانفجار السكانى الذى بلغ فى الهند ٨٥٠ مليونا ، ولا حتى لفقراء الهنـود الذين يضـرب بهم المثـل ، وتقتنع بالكلمة التى قراتهـا عنها فى المطبوعات السياحية وأنت عـلى متن الطائرة أنها مدينـة صممت لتواجـه القرن الواحد والعشرين ..

لكن النظرة الثانية لها ، بعـد أن تعايشها قليلا ، وتختلط بالبشر فيها ، وبعد أن تتجول فى احيائها القـديمة التى يسكنهـا الفقراء والمسلمـون ،

تريك وجها آخر ، محملا بكل تراث الهند من الحضارة والتخلف على السواء ، من عبق التاريخ إلى بؤس الحاضر ، من الاعتداد القومى بالثقافة التقليدية ، إلى الوقوع فى أسر مزيجها الخانق المكون من التسليم القدرى والمفاهيم الأسطورية والغيبية ، حتى ينقلب الوضع أحيانا إلى نقيضه فيصبح استسلاما لمد الثقافة الغربية ....

فى دلهى (الجديدة / القديمة) يدهشك مرة مستوى رفيع من العلم والوعى بمتطلبات العصر ، ويصدمك مرة أخر حضيض الجهل وغيبوية التخلف .. إنها باختصار نموذج فريد لبلدان العالم الثالث ، لكن ينبغى القول بأنها من بين هذه البلدان تملك كل مقومات النهوض والتقدم — وعلى راسها الممارسة الديمقراطية بأرقى مستوياتها وشعور الفرد بالحرية والأمان ، والتصالح مع الحياة : حتى لو كان نصيبه منها دون الحد الكافى ، ثم علاقة صحية عميقة بينه وبين المكونات التراثية لأمته : التاريخ والدين والفن ... فلا تتجنب الأمة فقط الوقوع فى أسر انماطها أو انقساماتها الفئوية والدينية والعنصرية ، بل تستثمر ثقافتها بصورة رائعة بما يحفظ لها هويتها

واستقلالها على كافة المستويات ، وبما يحقق لها المعنى الحقيقى لكلمة « الأمة » .

لقد أدهشنى فى البداية ألا أجد وزارة للثقافة فى الهند ، ترعى كل ذلك النشاط الإبداعى والثقافى والأثرى وتوجهه للارتفاع بوعى أبنائها ، لكنى اكتشفت بعد قليل أن الإدارة الثقافية تمارس من خلال مؤسسات حرة ، تستقل كل منها بسياستها وميزانيتها وبرامجها ... مثل أكاديمية « لاليت كالا » التى أقامت هذا الترينالى بما تكلّفه من مبالغ طائلة ، وهى ليست جامعة أو شيئا من هذا القبيل ، بل منظمة شبه حكومية تضم حشدا من المثقفين والفنانين ، تصدر الكتب والمجلات وتنظم المهرجانات والمؤتمرات ، وتقيم المعارض والندوات وتستضيف من تشاء من قمم الفكر والإبداع من انحاء العالم ومن ابناء الهند أيضا .. ومن هذه المؤسسات المستقلة ايضا : « المتحف الوطنى » الذى يملك من الإمكانات والنفوذ ما يجعله قادرا على استضافة مقتنيات متحف أجنبى بداخله أو معرض لفنان عالمى إلى جانب برنامج منتظم لتخريج أفواج من محبى التذوق يحصلون فى نهايتها على شهادات بمستوى التحصيل الثقافى الذى بلغوه فى الفن ، هذا إضافة الى قدرة هذا المتحف على اقتناء مجموعات متجددة من أعمال الفن ، لا الهندى فحسب ، بل الأجنبى أيضا ، كما حدث بالنسبة لى ولزميلى الفنان احمد جاد ، دون انتظار لعقد لجان أو موافقة وزير أو « سماح بند » !

ولقد تبين لى أن الدعم الأساسى لهذه المؤسسات يأتى من وزارة لا علاقة لها ظاهريا بالفن والثقافة ، وهى وزارة تنمية الطاقات البشرية ، وفى حفل افتتاح الترينالى الذى خطب فيه رئيس جمهورية الهند السيد « فنكاتارامان » خطبة بليغة تشع بالثقافة والوعى بدور الفن ، ألقى وزير المواصلات (!) خطبة لاتقل عنها بلاغة ، وأنهاها بتقديم طابع بريد بمناسبة الترينالى طبع منه عدة ملايين نسخة ، وأعلن أن حصيلة بيعها مخصصة لدعم الأكاديمية .. ومثله فعل وزير الدولة لتنمية الطاقات البشرية الذى استعرض المساعدات

التى تقدمها وزارته لخدمة الثقافة دون وصاية أو تدخل . أما وزارة الدولة للشئون الخارجية فتتبعها إدراة خاصة للعلاقات الثقافية الخارجية L.C.C.R هى التى تولت مهمة التنسيق مع الدول الأجنبية لاقامة هذا المهرجان ، وترأسه سيدة شابة مثقفة مشتعلة بالحيوية (السيدة سيكرى) تصورت وأنا أجلس فى مكتبها أننى أناقش زميلة من الأديبات فى أتيليه القاهرة فى هموم المثقف فى العالم الثالث وأبتهج لحماسها الشبابى لمد جسور التواصل مع المثقفين المصريين ، ولم يخطر لى قط أننى أتحدث مع مسئولة بوزارة الخارجية !

إن الهند التى لا تعرف السهر بعد الثامنة مساء ، ويتوقف الإرسال التليفزيونى بها فى العاشرة ، تعبر بذلك فى الحقيقة عن أمر واقع ، وهو أن الناس قد بذلوا بالنهار الطويل جل طاقتهم ، أما الليل فمن حق البيت والأولاد (حيث يستمر يوم العمل العادى إلى الساعة السادسة) .. إنها بلد لايملك ترف السهر فى الملاهى دور العرض والتسكع أمام الفاترينات الساهرة حتى ساعة متأخرة من الليل ، إنها تدرك أن خلاصها الوحيد هو العمل ، ومن ثم فأنت فى الهند تلتقى بصنفين من الناس : شخص منهمك فى العمل ، ومتسول يلاحقك بإلحاح مستعرضا عاهته وعريه .... تلك هى مفارقة الهند المرعبة !

لكن أروع ما أدهشنى فى يومىْ الإجازة الأسبوعية لجميع العاملين أن زوار الأماكن الأثرية والمتاحف من الهنود (وهو عدد هائل) يشكلون ثمانين بالمائة على الأقل ، وقد تصورت فى البداية أنها زيارات دينية من المسلمين للآثار الاسلامية ، لكنى تبينت أن النسبة الغالبة من الزائرين لهذه الآثار ليسوا مسلمين ، كما وجدت نفس النسبة من الهند فى المتاحف الفنية والحضارية ، بل حتى فى متحف الأحياء الطبيعية .

وكانت الصورة أكثر وضوحا فى افتتاح الترينالى والأيام التالية ، فقد ازدحم السرادق المعد لإلقاء الكلمات ، ولم تعد هناك مقاعد لعدد ضخم يتزايد باستمرار برغم قلة الدعوات الرسمية ، وتعرفت فى بعض الواقفين على وجوه عدد من الفنانين والصحفيين الذين رأيتهم فى الصباح ، وإذا بهؤلاء جميعا — وبينهم سيدات — يجلسون بنظام على الأرض أمام مقاعد المدعوين فى صفوف عديدة دون توجيه من أحد ، وراحوا يتابعون فى هدوء وتواضع كل كلمة تقال ، وبعد مراسم الافتتاح وقفوا فى صف طويل أمام منفذ بيع كتالوج المعرض يشترون النسخة بما يساوى أربعة جنيهات ، وكانت النتيجة أن الكمية المطبوعة (وهى ٥ آلاف نسخة) نفدت فى أقل من أسبوع !

هكذا تحول الاهتمام بالفن والثقافة فى الهند الى احتياج للمواطن ، ألمسه لدى المثقف كما ألمسه لدى بائع المشغولات اليدوية بشارع جان بات،الذى راح يناقشنى فى القيم الفنية بها ، وألمسه لدى تاجر المنسوجات « شوكت » القادم من كشمير ، الذى شرح لى الفرق بين الطراز المغولى والطراز الفارسى .

يحدث هذا كله فى بلد تصل نسبة الأمية به إلى ستين فى المائة ! إنها قارة من العجائب والسحر والمتناقضات ، لا يستطيع البؤس القبيح أن يطمس وجهها الأخاذ !

نيودلهى

عز الدين نجيب

سيد درويش
فى مدينة حمْص

فى قاعة سامى الدروبى أقامت نقابة الفنانين بمدينة حمص أسبوعها الثقافى الثالث بالتعاون مع المركز الثقافى العربى ، تحت عنوان « النهضة العربية الحديثة للموسيقى : مدرسة سيد درويش » وقد تعددت الأنشطة الفنية وتنوعت طوال الأسبوع ، وشاركت فيها الفرق الموسيقية الثمانى فى المدينة التى تحاول بجهود أعضائها تطوير الغناء العربى الكلاسيكى ، أو موسيقى عصر النهضة العربية .. وكان عدد جمهور الحاضرين كبيراً ، والأصوات المتميزة كثيرة ، رغم شكوى الأستاذ سعيد السرَّاج ، رئيس فرقة الدوحة للموسيقى والغناء العربى ، من أن العاصمة (دمشق) أخذ تستهوى بأضوائها الكثير من الفنانين .

وضمن فعاليات هذا الأسبوع ألقيت عدة محاضرات ، سنعرض لبعضها فقد ألقى الأستاذ محمود اسماعيل المحاضرة الأولى وكانت بعنوان « محمد القصبجى ودوره فى النهضة الموسيقية الحديثة » فقال بعد أن تحدث عن النشأة الموسيقية للقصبجى ، إنه يعتبر من أهم الموسيقين والملحنين فى الوطن العربى ، وتأتى أهميته من إنجازاته الإبداعية وقناعاته بأن يبقى عازفاً على العود بفرقة أم كلثوم . كما تحدث الأستاذ محمود اسماعيل عن الشعر الغنائى فى قالب القصيدة والمضمون ، وتأثر القصبجى بأسلوب الشيخ سيد درويش ، ذلك الفنان الفذ الذى لا تزال ألحانه حية ، بل ومتطورة حتى الآن .

أما محاضرة الدكتور سعد الله أغا فكانت عن « مدرسة الشام والنهضة الموسيقية » وتحدث فى بدايتها عن الدور الذى قام به عبده الحمولى فى إزالة الجفوة الحلبية من الغناء المصرى ، ثم عاد للحديث عن سيد درويش وتأثره بالفنان السورى شاكر الحلبى ، وأفاض فى الحديث عن مدرستى سيد درويش فى التلحين : تلحين المسرحيات الغنائية ، وتلحين الأدوار والموشحات .

وكانت محاضرة محمود فاخورى عن « عبد الوهاب ودوره فى النهضة الحديثة » ولكنه بدأها بالحديث عن سيد درويش أيضا ، فقال إن عبد الوهاب التزم فى البداية الإطار الذى حدده سيد درويش وتابع خطواته ، ثم طور الموسيقى العربية ، إيمانا منه بالعلم ودوره فى هذا المجال ، وملامح هذا التطور تظهر واضحة فى ألحان عبد الوهاب ، حيث لم يعد يلتزم المقام الواحد ، وطور العزف الآلى ، وخلص الغناء العربى من التعقيدات الصوتية ، وقلَّص من الارتجال ، واستعمل الهارمونى على نطاق واسع ، وأصبح للكورس عنده وظيفة تعبيرية . ونجح عبد الوهاب كذلك فى مزج الموسيقى الشرقية بالغربية وقرَّبها للذوق العربى ، وعبد الوهاب كما قال الأستاذ فاخورى هو الذى ابتدع الموسيقى الصامتة فى الوطن العربى ، وقال إن عبد الوهاب ، وإن لم يلحن الموشحات ، فإنه حافظ فى تطوره الفنى على المقامات العربية ، وعلى القواعد والنطق السليم ، والاستفادة من علوم الغرب .

وانتهى المحاضر إلى القول إن نهج عبد الوهاب حافظ على الشخصية العربية وساهم فى تطوير موسيقانا ، وأن ألحانه تفاعلت مع الأحداث العربية الكبرى ، وطالب المحاضر وسائل الإعلام بضرورة إشاعة هذه الأعمال الفنية الجادة ، فى مواجهة ما يذاع من أغان وموسيقى هابطة هذه الأيام .

وكانت المحاضرة الأخيرة للأستاذ جبرائيل سعادة عن رياض السنباطى ، فقال أن العزلة التى فرضها السنباطى على نفسه أبعدته عن الأضواء ، فلم يكن يهتم بالدعاية أو الشهرة . وأنه لم يأخذ فرصته الحقيقية إلا بعد أن لحن لسيدة الغناء العربى أم كلثوم .

ومع أن السنباطى لم يهتم بالموسيقى الغربية الراقصة ، ولم يطعم ألحانه بها ، فقد كان شديد الشغف بالموسيقى الكلاسيكية ، لا ليقلدها أو يأخذ منها ، وإنما لكى يغذى أفكاره ويثرى خياله . وقد ظل حارساً أميناً للموسيقى العربية الأصيلة مؤمنا بأنها يمكن أن تتطور من داخلها إذا حافظنا على جوهرها .

ولا شك أن المنزلة الرفيعة التى وصل إليها رياض السنباطى جاءت من التزامه بهذا المبدأ وحرصه عليه وقدرته من خلال الموسيقى العربية الخالصة أن يصل إلى قلوب الناس فى الوطن العربى .

الفنون التشكيلية .. وصالات العرض الخاصة

تنتشر اليوم فى كل المدن الكبرى صالات العرض الخاصة بالفن التشكيلى ، ولأنها خاصة ، أو أغلبها ، فقد حددت كل صالة قوانين تعاملها مع الفنان الذى يعرض فيها ؛ فبعضها يتقاضى نسبة مئوية تصل إلى خمس وأربعين بالمائة من الأعمال المباعة ، وبعضها يكتفى بعشرين فى المائة .. ورغم التفاوت الواضح بين النسبتين ، فليس هناك مشكلة إذا تم بيع بعض اللوحات . أما إذا لم ينجح الفنان فى بيع بعض لوحاته ، فإن صاحب الصالة يحصل على عمل فنى أو أكثر .. (هل هو الذى يختاره) ؟ أو يأخذ إيجاراً يومياً للصالة يبلغ أحيانا ألف ليرة .

ووزارة الثقافة هى التى تمنح التراخيص لهذه الصالات الخاصة وتشرف عليها ، أما نقابة الفنون الجميلة - وهى الإطار التنظيمى للفنانين التشكيليين - فليست لها علاقة بهذه الصالات لا من قريب ولا من بعيد ، وهى كذلك لا تحصل على نسبتها المقررة من بيع الأعمال الفنية فى هذه الصالات ، ولا تبدى أى رأى فى الأعمال المعروضة ، وهل يجوز عرضها أم لا ؟

إن قيام صالات العرض الخاصة والعامة وكثرتها ، يعد بلا شك مكسباً كبيراً للحركة الفنية وللفن التشكيلى نفسه ، إذ أنها تساهم فى دفع مسيرة هذا الفن ، وتعطى لكثير من الفنانين فرصة عرض أعمالهم ، وبذلك يشتد التنافس وازدياد عملية التسويق ، وتوفير الإمكانات المادية للفنان ، وهو فى أمس الحاجة إليها ، خاصة وأن الدعم الذى تقدمه له وزارة الثقافة باقتناء عمل أو أكثر ، دعم محدود .

لكن عملية الاقتناء هذه لا تكفى إلا لتغطية نفقات قليلة من تكاليف العمل الفنى ومواده الأولية ، فما بالنا بأمور معيشة الفنان وتكاليفها ؟

تبقى صالات العرض الخاصة الكثيرة دون قانون ينظم علاقة الفنان بها ، ويحفظ حق الفنان وصاحب الصالة معاً ؟ والسؤال الأهم : ألا تنوى نقابة الفنانين القيام بدورها ، خدمة للفن ومستقبل الحركة الفنية ؟

وقد كانت نقابة الفنانين تقوم من قبل بتسويق عمل الفنان عن طريق المعارض الدورية الكثيرة التى كانت تشهدها صالتها فى دمشق ، وكانت النقابة تطلب من وزارات الدولة ومؤسساتها المختلفة اقتناء أعمال الفنانين وتوزيعها على أروقتها ومكاتبها ، غير أن هذا الدور انتهى كما قلنا ، بل إن النقابة نفسها غير قادرة على ترميم صالة عرضها ومقرها .

والسؤال الآن هو هل يجوز أن تبقى حالات العرض الخاصة الكثيرة دون قانون ينظم علاقة الفنان بها ويحفظ حقه وحق صاحب الصالة معا ؟ أم أن ذلك يجب أن يتغير إلى أن تقوم نقابة الفنانين بدورها الأساس خدمة للفن والفنان ومستقبل الحركة الفنية .

فى العدد القادم

قصائد وقصص ومقالات

يحيى حقى	ثروت عكاشة	فؤاد زكريا
محمود أمين العالم	جابر عصفور	بدر الديب
ألفريد فرج	فاروق عبد القادر	حسن حنفى
سمير سرحان	طارق على حسن	سمير فريد
وليد منير	محمد المخزنجى	نعيم عطية
نصر أبو زيد	جار النبى الحلو	ادوار الخراط
أحمد الشيخ	أدونيس	أحمد مرسى

مع

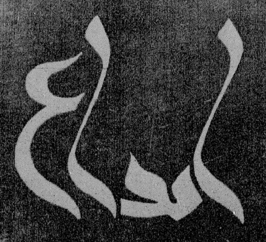
مجموعة رسوم خاصة لهذا العدد

بريشة الفنان

فاروق حسنى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥-

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



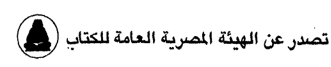
العدد الخامس ● مايو ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس ـ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ـ البحرين ٧٥٠ فلسا ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ من الدينار ـ السعودية ١٤ ريالا ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ١٥٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٥ ريالا ـ ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم ـ سلطنة عمان ٧٥٠ بيزة ـ غزة ٧٥ سنتا ـ لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٧ ر ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

٥٠ قرشا

● ● المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلـه لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .

السنة التاسعة

مايو ١٩٩١ ● شوال ١٤١١

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

اختـلاف الـرأى ..

من الطبيعى أن يختلف بعض القراء مع بعض الآراء التى تنشر فى هـذه المجلة ، ومن الطبيعى أيضا أن يختلف كتاب المجلة وشعراؤها بعضهم عن بعض ، وبعضهم مع بعض ، ولهذا لم أفاجأ حين رأيت قراء يكتبـون لى معبرين عن رأيهم فى بعض المقالات ، بل سرنى هذا ، كما سرنى أن يقرأ بعض الكتاب مقالات لزملائهم فيرون أنهم مختلفون . هل تكون مفاجأة للقراء والكتاب معا إذا قلت إننى أختلف أيضا مع بعض الآراء التى أنشرها ؟ لا أظن ، لأن هذه المجلة لا تعبـر عن تيار فكرى واحد ، بل هى منبر لكل التيارات الحية فى ثقافتنا المعاصرة ، ولهذا دعونـا للكتابـة فيها كتابا ينتمون لمختلف الاتجاهات ، وأعلنا أن كل كلمة تنشر فى المجلة تعبر عن رأى صاحبها وحده .

ومع هذا فهناك مبدأ عام نتفق فيه جميعا ، وهو مبدأ الابداع الذى نتمثله ربيعا روحيا وعقليا شاملا يخرج الثقافة العربية من جمودها وتهافتها وعزلتها ، ويشجعها على اقتحام الآفاق الواسعة المجهولة ، ويبلور خصوصيتها القومية ، ويؤاخى بينها وبين ثقافات الدنيا من خلال العمل الدائب والتجربة الكاشفة والحوار الخلاق .

لكن اتفاقنا حول هذا المبدأ لا يمنعنا من أن نختلف . بل إن هذا الاتفاق هو الذى يحتم سلوك الطرق المتعددة .

لقد أثارت مقالة الدكتور فؤاد زكريا « مرثية للتنوير » مناقشات واسعة دارت حول نقاط ثلاث ، أولاها : ماذا يكون موقفنا حين يدخل الطاغية العربى حربا مع قوى أجنبية لها أطماعها الخاصة فى بلادنا ، هل نقف مع الطغيان أم نقف مع الأطماع الأجنبية ؟ والثانية ما يتوقعه الدكتور فؤاد من آثار سلبية ستلحق الكيان الاسرائيلى نتيجة لاتفاق المعسكرين الشرقى والغربى ، والأخيرة ما يراه من أن تصفيق بعض طلاب الجامعة المصريين للطاغية العراقى دليل على فشل حركة التنوير .

وأنا لست متأكدا من أن الدكتور فؤاد زكريا يقصد المعانى التى فهمها بعض القراء من مقالته ، وفى اعتقادى أنه ينبهنا إلى مسألتين : أن الطغيان دمار ، وكونه عربيا لا يشفع له . وأن العالم يتغير ، فعلينا أن نراجع مواقفنا من القوى المؤثرة فيه ، وأن نستثمر التطورات الدولية الجديدة لخدمة قضايانا العادلة .

لكنى لا أغلق بهذا باب المناقشة ، فالطغيان الذى يمثله نظام عشائرى لا يختلف عن الطغيان الذى يمثله حزب فاشى ، والذين اعترضوا على تدمير العراق لم يكونوا كلهم مع صدام حسين .

مقالة أخرى أثارت بعض التعليقات ، وهى مقالة الأستاذ سامى خشبة « لويس عوض ومسألة الجهل بالثقافة العربية » .

لقد صدم هذا العنوان كثيرا من القراء ، ولهم الحق ، فالدكتور لويس عوض قيمة كبرى فى حياتنا الثقافية ، وهذا ما اعترف به صاحب المقالة الذى أراد مع هذا أن يقول إن قيمة الرجل لا تمنع من نقده ، بل إن الحاجة إلى النقد تزداد كلما كان المنقود أعظم خطرا وأشد تأثيرا .

غير أن هناك من يرى أن ملحوظات الأستاذ سامى خشبة لا تبرر عنوانه العنيف ، فهى تدور كلها حول مسائل تحتمل أكثر من رأى ، ولاتبرر لأحد أن يتهم الآخر بالجهل لأنه يخالفه .

مثلا ، الأستاذ سامى خشبة يستنتج من مقدمة الدكتور لويس عوض لديوانه « بلوتولاند » أنه لا يعرف العروض العربى ، ولا عمود الشعر القديم . لكننا نستطيع هنا أن نتساءل : هل كانت هذه المقدمة دراسة علمية أم أنها بيان شعرى يبرر النبرة الخطابية التى سيطرت عليه ؟ إن بيانات المستقبليين والسورياليين مليئة بالشعارات التى يطالبون فيها بتدمير اللغة ، واشعال الحرائق فى العالم القديم ، واخراج الألسنة للتقاليد البالية ، فهل نعتبر هؤلاء جهلاء ؟

والأستاذ سامى يقول إن الدكتور لويس اعتمد فى دراسته عن المعرى على كتابات طه حسين ، وهذا صحيح ، لكن يؤكد أنه لم يقرأ غيرها ، وهذا يحتاج إلى اثبات .

والأمر كذلك حول ما ذهب إليه الدكتور لويس فى دراسته عن الملاحم العربية وأصولها المصرية واليونانية ، وفى كتابه « مقدمة فى فقه اللغة العربية » الذى أرجع فيه اللغة العربية إلى أصول هندو ـ أوربية . إن أحدا لا يستطيع أن يزعم أن النتائج التى انتهى إليها الدكتور لويس عوض فى هذه الدراسات صحيحة كلها ، لكن مناقشته شىء ، واتهامه بالجهل شىء آخر .

إننا نرحب بكل كلمة أخرى تقال فى هذا الموضوع أو سواه ، ولا نلتزم فى النشر إلا بشرطين : روح الأسرة ، والمستوى . وكل شىء بعدهما مباح .

يحــــى حقــــى

معــاتبــات

عن الأزهـــــــر

حدثتك ـ ونحن نقفز معا ـ أن محمـد على أدخـل بمساعدة الفرنسيين بعض الفنـون الحديثـة إلى مصر ، وكان من المأمول أن تدخـل هذه الفنـون الأزهر ، ولكن محمد على ـ وهذا يوم من أحلك أيام مصر ـ هوى ببلطته عـلى الشجرة فقسمهـا قسمـين : قسم أفنـديـة وقسم معممين ، وظل ذلـك إلى الآن ، وإن كان قـد خف بعض الشيء ، وسبب ذلك علاقة محمد على بالأزهر ، ويقال إن الأزهر رفض إدخال هذه الفنون وأدار ظهره لمحمد على ، وهذه مسألة تحتاج إلى بحث ؛ لأننا من تاريـخ الجبرتى وأبيه الشيخ حسن نعلم أن الأزهر كان قد بدأ يتقبل بعض العلوم كالهندسة والفلك .

ولكن محمد على لم يرد الصبر أو الانتظار أوحتى إغراء الأزهر أو شراءه . كما كان يفعل ، بل صرف نظره عنه وبدأ ينشىء المدارس الحديثة المطربشة . ومن الآثار التى تحـز فى نفسى أنـه نشـأ منـذ ذلـك الحـين تعبـير « الفقهنـة » فى المجتـمع المصـرى ، وتحـول الفقيـه إلى سخرية ، وزادت وسائل التسلية عندنا استهزاء به . إننى أتحسر على مجموعة كبيرة من الشباب الذى تعلم فى الأزهر بجهد كبير ، وحرم من التمتع بـأنواع الفنـون كارتيـاد الحفلات الموسيقية مثلا ، وانفصل عن الحركة الفنية فى مصر .

وأنا من المعتزين جـداً بالأزهـر ، وفى كل جـامعة أجنبية أذهب إليها لابد أن أتحدث عن الأزهر وأقول لهم : ماذا تظنون ؟ كان عندنا منذ ألف عام جامعة لها باب إذا دقت عليه يد،يسأل الطارق سؤالا واحداً : هل تحفظ شيئا من القرآن ؟ فإذا قال نعم فتح له الباب وقيـل ادخل .. ستجد المسكن والطعام وأمامك صحن الجامع . أنت الذى تختار مدرسك ، لا يفرض عليك كما هو الحال عندهم ، بل أكثر من ذلك : أنت الذى تختار موعد امتحانك ، لأننى يوم الامتحان قد أكون مريضاً . كان من حق الطالب فى الأزهر

أن يظل طالبا حتى تنبت له لحية طويلة بيضاء ، ثم يتقدم للامتحان ، كانت للأزهر حرمة ، فلم يكن البوليس يستطيع دخوله ، حتى قال الجبرتى إن مزيفى النقود كانوا يقيمون بالأزهر ، وكانت علاقة التلميذ بأستاذه علاقة حميمة ، كان التلميذ يذهب إلى بيت الأستاذ فى أى وقت ويعامل كأنه ابنه ، وكانت للعلماء حرمة .

وأردت أن أعرف أخيراً هل كان من حق الوالى أن يعزل شيخ الأزهر ؟ لم أهتد إلى جواب ، ولكنى قرأت أن بعض الولاة كان يكتفى بأن يشيح بوجهه عن شيخ الأزهر يوم التشريفة ، فيقدم شيخ الأزهر استقالته .

خلاصة القول أن الأزهر كان مشروعاً قومياً احتضنه الشعب وحنا عليه وأوقف له الأوقاف ، وكان هناك اتصال وثيق بين المؤسسة التعليمية فى الأزهر والمجتمع المصرى ، وانظر إلى المدارس الحديثة الآن ، لها نظام لا نستطيع أن نقول إن الشعب المصرى يحتضنه . وانظر إلى سماحة الأزهر ، كان يدرس المذاهب الأربعة ، وهذا من أعجب عجائب الإسلام ؛ حيث ترك للقاضى حرية التصرف ، فله أن يحكم بأحد المذاهب ، لايفرض عليه مذهب بعينه ، إلى أن جاء الأتراك ورأوا أن أبا حنيفة يجيز أن يكون الامام غير عربى ، فاختصوا المذهب الحنفى بعنايتهم ، وتبعتهم فى ذلك الحكومة المصرية بعد ذلك ؛ فلم تكن تختار قضاة المحاكم إلا من أصحاب المذهب الحنفى . ومع ذلك فهذا الإغراء للمذهب الحنفى لم يمنع أن يكون هناك الحنابلة والشافعية والمالكية .

أنا أعد اليوم الذى فصل فيه محمد على بين الأزهر والتعليم الآخر يوما حزينا بالنسبة لى ، وأقول للشباب يجب أن تشعروا بهذا الحزن وتفهموا معنى الفقهنة قبل أن تسخروا .

عن الشعر :

نوع آخر من الشرشرة والقفز . ساورتنى فى شيخوختى بعض الأفكار لم أنتبه لها من قبل ـ وكلامى هنا عن الشعر ـ فإننى رأيت كأنما لأول مرة أن الشعر حبل مجدول من خيطين ؛ واحد أسميه عبقرية اللغة العربية ، وآخر أسميه عبقرية لغة الشاعر . والأصل أن عبقرية الشاعر تنفذ من خلال عبقرية اللغة ، ولكن هذا النفاذ فيه ثنائية ، فهما خيطان مجدولان لا ينفصمان . وفى مجال النقد التجريبى كان بينى وبين أخى موسى تبادل لقصائد ليست معروفة جيداً من الشعر الجاهلى ، وكان يحذف الروى ويقول لى أرنا معرفتك . فأجد أننى لو نجحت بمقدار خمسين أو ستين بالمائة فى معرفة الروى أكون قد عرفت أن الذى تغلب على هذا الشاعر هو خيط عبقرية اللغة ، أما إذا وصلت فقط إلى ١٠ أو ٢٠ بالمائة فإننى أدرك أن هذه هى عبقرية الشاعر ، وأنا أتمنى أن يخوض نقد الشعر فى هذه المسائل ، ويرى كيف تتسق اللغة وسليقة الشاعر .

اظن أنه فى وقت من الأوقات نقلوا عن الغرب أن احد الأساتذة كان يعطى لتلاميذه قصائد حذف منها اسم الشاعر، وسألهم رأيهم فى الشعر، فكانت آراؤهم تختلف اختلافاً كبيراً؛ حيث يعجبون بشاعر مغمور، ويستخفون بآخر مشهور، وليتنا نجد فى جامعاتنا هذا النوع من النقد الذى خضته مع أخى موسى، وخاضه الأستاذ الأجنبى مع تلاميذه.

إننى أرى هنا أيضا أن نقد الشعر لابد أن يعلم المقدرة على التذوق، وأظن أن الشعر القديم لم يأخذ حقه من الدرس لتعميق هذا التذوق، وأضرب مثلا بالقصيدة الرائية لعمر بن أبى ربيعة؛ فالشاعر يتحدث عن الرحلة والخيمة ولقائه بالحبيبة، وكيف أفلت من المراقبة وخرج من عند حبيبته وكان يمكن أن تنتهى القصيدة هنا .. ولكن فى الأبيات الأربعة الأخيرة قال إنه رجع إلى راحلته وسقاها الماء فى خفه، حيث دلاّه إلى البئر .. وكأنه يقول لنا إن كل ما مر قبل هذه الأبيات كان شيئا عابراً، أما التجربة الحقيقية فهى هذه، الصحراء والماء وهذه الراحلة.

وهناك أفكار أخرى ساورتنى فى الشيخوخة أحدثك عنها فى العدد القادم.

الريـــاح

رُبَّما لمْ تَزَلْ تلكم الأرضُ
تَسْكُنُ صُورَتَها الفلكيَّةَ.
لكنَّ شَيئاً عَلى سَطحها قدْ تَكَسَّرْ
رُبَّما ظلَّ بُسْتَان صيفكَ أَبْيضَ فى الصَّيْف
لكنَّ بَرق العواصف خلفَ سِيَاجِكَ أحْمر
رُبَّما كانَ طقْسُكَ نَاراً مَجوُسيَّةً
فى شتَاء النُّعاس الذى لا يُفسَرْ
رُبَّما كُنْتَ أصْغرَ ممَّا رأت فيكَ
تلك النبُّوءاتُ أوْ كنتَ أكبرْ
غَيْر أنَّكَ تَجهلُ أنَّكَ شاهدُ عَصْرٍ عَتيق

وَأنَّ نَيارك منْ بشر تتحدَّى السَّمَاء
وَأنَّ مدارَ النجوم تَغَيَّرْ !!
هَا قَد أنطفأتْ شُرُفَاتُ السِّنين ..
المشُعةُ بالسِّحْر واللؤلؤ الأزَلىّ
وَأسدَل قَصْرُ الملائكة المنشدينَ سَتَائرَهُ
وَكأنَّ يداً ضَخْمةً ، نسَجَتْ أفقاً منْ شرَايينها

فى الفضاء السَّديمى
هَا قَدْ تَدَاخَلَتْ اللغَةُ المستَحيلةُ
فى جَدَل الشمس والظلمات
كأنَّ أصابعَ منْ ذَهَبٍ ، تتلمَّسُ عبر ثقوب التَّضَاريس

إيقَاعَهَا
تلْكُمُ الكائنَاتُ التى تَتضوَّعُ فى صمتها
لَمْ تُغَادرْ بَكارَتَها فى الصَّباح
ولم يَهْبطْ الثلْجُ بَعْد !!!

فأيةُ مُعْجزَة فى يَدَيك
وَأيَّةُ عَاصفَة فى مَدَاركْ

إنّى رَأيتُ سقُوطَ الإله الذى
كانَ فى بُوخَارسْت
كَما لوْ هَوَى بُرْجُ إيفلَ فى ذَات يوْمٍ
كما لو طغى نَهْر السِّين ، فوق حَوائط بَاريس
كان حَريقُ الإله الذى مَاتَ فى بُوخَارسْت عَظيماً
وكانَ الرَّمَادُ عظيما

وسَال دَمٌ باردٌ فى التُّراب
وَأوُصدَ بَابْ
وَوُورِبَ بَابْ !

ولَكنَّ ثَمةَ فى بُوخَارسْتٍ بلاَدى أَنَا
لا تَزولُ الطَّواغيت !
آلهَةٌ تشركُ الله فى خَلْقهِ
فهَىَ ليْسَتْ تَشيخُ وَليْسَتْ تمُوت

وَقَائمةٌ هىَ باسم القَضيَّه
وَانظَمة الخُطب المنبَرَّيه

وحَاملةٌ هى شمس الرِّساله

وخَاتم سرٍّ جَلال الجلالَهْ

وَقادرَةٌ هى ، تَمْسَخُ رُوح الجمال

وَلا تَعْرفُ الحقَّ

أو تَعرفُ العَدْلَ

أو تعْرفُ الإستقالهْ !!

وَفى بُوخَارسْت بلادىَ

أزْمنةٌ تكنزُ الفقْر خَلْفَ خَزائنها

وسكُونٌ جَريحْ

وَأشْباحُ مَوْتى منَ الجُوع

تَخْضرّ سيقانُهم فى الرّمال

وتيبس ثم تَقيحْ

وَمَجدٌ منَ الكبريَاء الذَّليلة

والكذب العربىِّ الفصيحْ

« كأنَّك لَمْ تأت إلا لكى تُشْعلَ النار

فى حَطب الشَّرق وَحْدَكَ

فى حَطَب الشَّرْق وَحْدَكَ تَأْتى

وَشَمْسُك زَيْتُونةٌ
والبَنفسجُ إكليل غارك
ولا شيء في كتُب الرَّمْل غَيْرُ قرارك

إنّي رَأيتُ رجَالاً
بنَوْا منْ حجارة تَاريخهم وَطناً
فوقْ حَائط برلين وَانحفَروا فيه
ثَمَّ تَواروا وَرَاء السِّنين
لكي لا يُنَكِّسَ رَايتَهُ المجْدُ يَوْماً
على قُبب الميتينْ
وكي لا تَدوُرَ على الأرَض
نَافُورَةُ الدَّم والياسمين !

وَفي بُوخارسْت التي سَكَبتْ روحَها فيكَ
وَازدهَرَتْ في نُقُوش إزاركْ
في بُوخَارسْت انتظاركْ
سَمَاءٌ تكَادُ تَسيلُ احمرَاراً
وَأيدٍ مُقوَّسةٌ تتعانَقُ خَلْفَ الغيُوم
وَآجُرَّةٌ منْ تُراب النُّجُوم
تَظلُّ تُبَعْثرهَا الريح
خَلْفَ مَدَاركْ

لويس عوض ...

ناقدا للشعر

« أما الشعر فله دائما ركن دافىء فى قلبى »
لويس عوض
« دراسات فى أدبنا الحديث صـ ٧ . دار المعرفة ١٩٦١ »

منذ ما يقرب من خمسين عـاما ، كـان لقائى الأول بلويس عوض أستاذاً معلماً وصديقاً حميماً . وطوال هذه السنوات الخمسين لم ينقطع لقائى به ، وخاصة فى اللحظات الكبيرة من تاريخ الثقافة المصرية ، بل من تاريخ مصر السياسى كذلك ، وكانت المـرة اليتيمة ــ وما أبلغ هذه الكلمة فى هذا المقام ــ التى لم أتمكن فيها من لقائه هى لحظة وفاته . حرمتنى سفرة خارج مصر من لحظة « اللقاء ــ الوداع » الأخير .

كان الشعر أولا ، ثم كانت الموسيقى الكـلاسيكية ثانيا هى مـواعيدنـا الأولى التى اتصلت ولم تنقطع أبداً . ثم توالت المواعيد الأخرى وتعاظمت وتنوعت وتداخلت فيها كل همومنـا السياسيـة والاجتماعيـة والثقافية .

فى البداية ، كان لويس عوض يمثل طرف صراع يحتدم فى فكرى مع طرف آخر يمثله عبد الرحمن بدوى . كنت آنذاك وجوديا نيتشويا هيجليا مغرقاً فى المثالية ، أجد فى عبد الرحمن بدوى تجسيداً حيا لشطحاتى الفكرية . على أنى كنت ألتقى بلويس عوض بوجدان وطنى خالص فى غمرة النضالات السياسية التى كانت تحتدم بها الجامعة فى بداية الأربعينات ضد الاحتلال البريطانى والتواطؤ الملكى معه . وفى غمرة هذه النضالات أخذ يتحول وجدانى من الوطنية العاطفية إلى الاشتراكية العلمية وازداد اقترابا من لويس عوض . ثم سرعان ما انجرفتُ معه فى مسيرة واحدة بقية العمر كله رغم ماتكشف بيننا بعد ذلك من اختلاف فكرى فى إطار هذه المسيرة الواحدة .

ما أكثر اللقاءات والمواعيد فى هذه المسيرة الطويلة . وتلمع فى ذاكرتى بعض هذه اللقاءات والمواعيد الدالّة :

● أتذكر لقاءنا فى بيته وسط القاهرة ونحن نختار مرشحى كليتنا ــ كلية الآداب ــ جامعة القاهرة ، [فؤاد الأول آنذاك] فى لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ ، وليصبح هذا اللقاء نقطة بداية للقاءات وحوارات مع كوكبة تتسع لطلائع واعدة من المثقفين المصريين ، حول هموم سياسية وفكرية وأدبية ، فتبرز نقاط اتفاق ونقاط اختلاف ، وتتخلق مرحلة جديدة فى حياة الثقافة المصرية .

وأتذكر لقاءنا ونحن نخرج سويا صيف عام ١٩٥٤ من كلية الآداب بعد أن أبلغنا عميد الكلية الدكتور يحيى الخشاب ــ وهو يتفطر حزنا ــ بقرار مجلس قيادة الثورة بفصلنا من هيئة التدريس ، لويس عوض من قسم اللغة الانجليزية وأنا من قسم الفلسفة ، الذى كنت قد عُيِّنت فيه منذ بضعة أشهر فقط ، ومازلت أذكر هذه الطريق الطويلة التى قطعناها سويا من مبنى كلية الآداب إلى ميدان الجيزة قبل أن نفترق ونحن نتساءل :إلى أين الجامعة ؟ إلى أين مصر ؟.

● وأذكر لقاءنا عام ١٩٥٧ فى حى شبرا فى المعركة الانتخابية آنذاك ، هو مرشح فى دائرة ، وأنا مرشح فى دائرة مجاورة . ولكل منا برنامجه الانتخابى . نتفق فى محبة الإنسان والحرية والاستقلال والتقدم . ونختلف فى وسائل تحقيق ذلك . لم ينجح أحدنا فى هذه الانتخابات . فقد أُغلقت دائرتى على مرشح فرضته الدولة ، ولا أذكر ماذا حدث بالنسبة للويس عوض فى دائرته .

● ثم أتذكر لقاءنا فى معتقل « أوردى ليمان أبى زعبل » فى أوائل الستينات أتذكر لقاءنا حُفاةً شبه عُراة فى بطن جبل أبى زعبل بالقرب من منطقة تفجير الديناميت ، عندما كان يبتعد عنا الضباط والحراس ، ويخفت العمل الشاق ، فنواصل حوارنا الأدبى والثقافى والفلسفى والسياسى الذى نتخطفه تخطفا . وأسأله ذات يوم : كيف خلاصنا من هذه المحنة ؟ وينظر إلى السماء فى ورع صادق ويجيبنى بالفرنسية : ننتظر اللطف الإلهى .

● ثم أتذكر لقاءنا بعد ذلك فى وزارة الثقافة مشاركين فى تحقيق المشروعات الثقافية المجيدة التى كان يقودها ــ بكفاءة عالية وحماس شديد ــ د . ثروت عكاشة ، فى السنوات الأخيرة من الستينات ، وأتذكر الدور الكبير الذى كان يقوم به لويس عوض فى هذه المشروعات فى مجالاتها المختلفة . أتذكر اتفاقنا حول مشروع الأعمال الكاملة لكل أدبائنا المصريين والعرب ، هذا المشروع الذى لم ير النور للأسف ، إلا ترجمة الأعمال الكاملة لدستيو فسكى بقلم د . سامى الدوربى . وأتذكر تخطيطنا المشترك للمسرح ، وأتذكر وأتذكر ....

وتتواصل بعد ذلك الأعمال المشتركة ، واللقاءات المشتركة فى محاضرات وندوات ومعارض فنية وحفلات موسيقية أو مساجلات نقدية داخل مصر وخارجها . ثم تختلف الملابسات السياسية والاجتماعية . تختلف مصر عبد الناصر عن مصر السادات عن مصر مبارك . ونلتقى لنتبادل الهموم الفكرية والسياسية ونتفق ونختلف ولكن تظل بيننا دائما المودة ، كما تظل أستاذيته وإنسانيته ورهافة حسه الفنان ، واستنارته العقلانية وصرامته الأخلاقية وموسوعيته الثقافية وقدراته الابداعية وتواضعه الجم الجميل ، وتظل - رغم غيبته عنا - كنوزا غالية باقية فى تراثنا الثقافى المعاصر

وعندما أجلس اليوم لأكتب عن لويس عوض بعد حرمانى من المشاركة فى توديعه ، أتأمل المسيرة الثقافية له وأحاول أن أرتفع من تفاصيل هذه المسيرة الطويلة الجليلة العميقة المتعددة ، الأنحاء ، إلى ما يمكن إن يمثل جوهرها أو آليتها ورافعتها الأساسية . أن خارطة لويس عوض الثقافية تمتد من فقه اللغة إلى التحليل التاريخى للفكر المصرى ، إلى الدراسات الأدبية المقارنة ، إلى النقد الأدبى والفنى ، إلى الترجمات الأدبية ، إلى الإبداع ، إلى الدراسات الثقافية والتربوية ، إلى الكتابات والمواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية والحضارية عامة ، إلى الدراسات التراثية والشعبية . أتأمل هذا التنوع الشديد فى سياق ممارساته المختلفة وما صاحبه وأفضى إليه من مساجلات وصراعات وعداوات ومواقف وإجراءات مختلفة ، وأكاد أتكشف فى هذا التنوع الشديد رؤية هى فى الصميم من عالم لويس عوض الفكرى ، هذه الرؤية هى وحدة الثقافة الإنسانية عنده ، وفى تقديرى أن هذه الوحدة لا تنبثق فحسب من الطبيعة الإنسانية العميقة للثقافة فى ذاتها ، ولا تنبثق فحسب من الطابع العقلانى التنويرى العام لمنهج لويس عوض الفكرى ، وإنما تنبثق من رؤية أشمل وأعمق أكاد أقول إنها رؤية كونية دينية إنسانية شاملة ، رؤية لوحدة وجود يتناسج فيها ويمتزج ، الحس الدينى المثالى ، بالخبرة البشرية الموضوعية بالمنهج العقلانى امتزاجا حميما . هذا فى تقديرى هو الجذر العميق لمنجزاته الفكرية والثقافية والإبداعية عامة ، ولعلنا نجد هذه الرؤية الكونية الدينية العقلانية البشرية فى بعض كتابات سلامة موسى وخاصة الأخيرة منها .

فى رؤية لويس عوض التوحيدية يخرج الكل المتشابك من قلب الجزئيات المتناثرة ويعود ليضيئها ، ويبرز العامل الأخلاقى الذاتى المعنوى فى قلب الوقائع العينية الموضوعية ليغنيها بالدلالة الإنسانية . ولهذا ، فرؤيته ومنهجيته الفكرية العامة ، ليست فى الجوهر — كما يقال أحيانا — مجرد رؤية منهجية وسطية توفيقية مسطحة ، وإنما هى رؤية توحيدية تتداخل فيها وتتشابك وتتبادل التأثير وتتناضح ، مختلف عناصر الوجود والحياة والتاريخ والإنسان والثقافة ، قد نجد هذه الرؤية قلقة ملتبسة فيما قبل أعوام الخمسينات ، تقف فيها المتناقضات فى تراصف وتوازن وتواز . ولعلى أذكر أننى عندما أخذت اقترب منه على أرضيه قلقة بين الوطنية والاشتراكية فى منتصف الأربعينات ، أخذ يحدثنى عن دراسة انتهى منها فى نقد النهج المادى الجدلى الماركسى . وعجبت ، فقد كنت أتصور أنه ماركسى . فقد كان ينشر فى ذلك الوقت فى مجلة الكاتب المصرى [٤٦ - ١٩٤٧] التى كان يشرف عليها طه حسين ، مقالات عن الأدب الانجليزى تقوم على تحليل اجتماعى طبقى حاد للأدب تطبيقا للمنهج الماركسى ، مستلهما كتابات الناقد الماركسى

الانجليزى كريستوفر كودويل . وفى مقدمة هذه المقالات التى نشرها بعد ذلك فى كتاب باسم « فى الأدب الانجليزى » ، أدان اشتراكيات البورجوازية الصغيرة الإصلاحية وأدان فكرها عامة ومكرها فى المجال السياسى بوجه خاص . على أنه فى نفس هذه الفترة كان يكتب روايته العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح [٤٦ - ١٩٤٧] التى يدين فيها إدانه بالغة القسوة والجور ، الحركة الشيوعية المصرية ، متهماً إياها بالإرهاب الدمويّ . على حين أننا نجد فى « مذاكرات طالب بعثه » التى كتبت عام ١٩٤٢ وفى مقدمة ترجمته لقصيدة شيلى « بروميثيوس طليقا [١٩٤٦] على اختلاف موضوعيهما ، توجها روما نطيقيا ثوريا ، وتوهجا نضاليا من أجل العدل والحرية والخلاص الإنسانى والتقدم الاجتماعى . كما نجد فى مقدمة ديوانه الشعرى بلوتولاند [١٩٤٧] دعوة راديكالية حادة للقطيعة مع تراث المدى من الشعر العربى ، وانعطافا نحو التعبير الشعرى العامى .

إلا أنه فى الخمسينات ، أخذت تتبلور رؤيته التوحيدية المتسقة الشاملة ، وأخذت تسعى للجمع بين مختلف الثنائيات والتناقضات فى صيغة إنسانية وسلوكية وثقافية واحدة . كان قد حسم فى أواخر الأربعينات طريق حياته ــ كما يقول فى مقدمة روايته العنقاء ــ واختار ما أسماه طريق الحل الوسط ، وهو عنده طريق الجمع بين المثالية والمادية ، هاتين الخرافتين ــ على حد تعبيره ــ اللتين تشكلان صدعا لابد من رأبه . فهاتان الخرافتان « نابعتان من إحساس عميق بالصدع بين المثال والمادة ، وبين الذات والموضوع ، وبين الكلى والجزئى ، وبين الدائم والوقتى الخ ، أى نابعتان من نسيان **لوحدة الوجود** » .
[الاشتراكية والأدب ــ دار الآداب [١٩٦٢] ص ٦٠ والتخطيط لنا] .

من هذا الجمع أو التوصيل بين هذه الثنائيات يتخلّق عنده مفهوم خاص للاشتراكية التى يعدها هى وحدها الاشتراكية السليمة . فالاشتراكية عنده هى العلاج لهذا الصدع بين هذه الثنائيات ، وهذه الاشتراكية العلمية على خلاف حاد عميق مع الاشتراكية العلمية التى تقوم على الرؤية المادية والصراع الطبقى . الاشتراكية السليمة عنده ترى أن الخطأ الأكبر يكمن « فى كل صدع بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون أو بين المبدأ والسلوك وبين الوظيفة والعضو وبين الغاية الوسيلة . وهى ترى أن الفكر والفن والأدب وكل ما فى الحياة يبلغ قمته كلما تجلت **الوحدة التامة** بين هذه الأشياء جميعا » [الاشتراكية والأدب . صفحة ٥٨ والتخطيط لنا] . والكمال الفكرى أو الفنى أو الأدبى الذى حيّر أفهام النقاد ــ كما يقول ــ « لا تفسير له إلا هذا **التطابق التام** بين هذه النقائض أو بتعبير آخر هذه « **الهوية** » أو « **الوحدانية التامة** » بين المثال والمادة » [الاشتراكية والأدب صـ ٥٩ . والتخطيط لنا] والإنسان الكامل كما يقول كذلك الذى تصبو إليه (الاشتراكية الحقه) إنسان تمثلت فيه **وحدة الوجود** » [الاشتراكية والأدب صفحة ٦٠ والتخطيط لنا] . ولهذا يفرق لويس عوض بين الاعتراف الأعظم والإنكار الأعظم . فالاعتراف الأعظم هو « الاعتراف بكل ما ما يذكى شوق الإنسان إلى الحق والخير والجمال وكل مايؤكد حق الإنسان فى هذه الأقانيم وكل ما يترجم هذه الأقانيم إلى واقع ملموس على أوسع نطاق ممكن وإلى أعمق مدى ممكن بين بنى الانسان » [الاشتراكية والأدب صـ ٥٦] والاشتراكية السليمة عنده تعْترف بكل المذاهب المتعارضة والمتناقضة « تعترف بالفلسفات المثالية والفلسفات المادية والفلسفات الفردية والفلسفات الجماعية . تعترف

بالمدارس الكلاسيكية والأوغسطية والرومانسية والرمزية والواقعية وما فوق الواقعية . تعترف بمدارس العقل والعاطفة والخيال . . وهي... ترى أن عدم الاعتراف هو بمثابة الإنكار الأعظم « [الاشتراكية والأدب صـ ٥٧] وهو ما تستنكره .ولكن لويس عوض لا يقصد بهذا الاعتراف الأعظم قبول التراث الإنسانى كله ، ذلك « أن كثيرا من مذاهب الفكر والفن والأدب فكر متأزم . وفن متأزم وأدب متأزم (...) . والاشتراكية السليمة تعترف بكل هذه المدارس من حيث هى نقد للحياة ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هى نهج للحياة . « إنها ترفض هذه المذاهب جميعا [مثل الفردية والجماعية والعقلية واللاعقلية والذاتية والموضوعية والشكلية والمضمونية والوجدانية والعدمية وغير ذلك من أى مذهبية بالمعنى الضيق المتأزم] من حيث أنها حلول

جزئية للموقف الإنسانى . ولكنه رفض راقٍ يقوم على الاعتراف بها من حيث هى نقد للحياة » [الاشتراكية والأدب صـ ٥٨ والتخطيط لنا] . إنه اعتراف أعظم إذن حتى بالإنكار الأعظم مادام فى هذا الإنكار الأعظم ما يشكل نقدا للحياة . وهو لا ينكر الثنائيات المتناقضة والجزئية بل يعترف بها ليجعلها بعديْن متداخلين فى وحدة أكبر هى وحدة الإنسان ووحدة الوجود . ولهذا نراه حريصا على اكتشاف أوجه التشابه والتواحد بين الأشياء لا أوجه الاختلاف والفرقة بينها ، ويربط الماضى والحاضر والمستقبل فى وحدة واحدة ، ولهذا كذلك نراه يختار فى نقده الأدبى التعبير « الأدب للحياة » بدلا من الأدب للمجتمع لأن الحياة أكبر من المجتمع وأشمل لمختلف عناصر الوجود ، وأبعد عمًّا يمثله المجتمع من صراعات . [وقد أرى فى مفهوم الاعتراف الأعظم هذا عند لويس عوض

جذراً من التسامح المسيحىّ الذى يغذى الرؤية التوحيدية المتوازنة الشاملة التى تتعارض مع الرؤية الصراعية الاستبعادية التمايزية التجزيئية] .

وفى تقديرى أن هذه الرؤية التوحيدية الوجودية الإنسانية الشاملة وراء مختلف دراساته ومنجزاته الفكرية والثقافية والأدبية واللغوية ، ومواقفه السلوكية كذلك . ولهذا فإن الكشف عما بين العناصر المختلفة والمتناقضة والمتباعدة من تداخل وتشابك ووحدة ، يكاد أن يشكل جوهر منهجية لويس عوض المعرفية فى مختلف دراساته ومنجزاته كما سبق أن أشرنا ، وإن تكن تتجسد بشكل بارز خاص فى نقده الأدبى وفى نقده للشعر بوجه أخص ، ولعل هذه المنهجية هى التى دعت د . محمد منور إلى وصف منهج لويس عوض النقدى بالمنهج التفسيرى ، وقد تبعه فى ذلك بقية النقاد .

ولا شك فى حقيقة الطابع التفسيرى الغالب فى منهج لويس عوض النقدى ، بهذا المعنى الذى حددناه ، أى محاولة كشف العلاقات المتداخلة المتشابكة المتواحدة فى مختلف الظواهر الأدبية وفيما بين بعضها والبعض ، وفيما بينها وبين واقعها الإنسانى عامة ، على أن المهم هو أن نتبين آليّات هذه المنهجية التفسيرية ، لا أن نكتفى بوصفها من خارجها . وهذا ما نحاوله فى مجال نقد الشعر . فرغم اتّساع خارطة لويس عوض الإنتاجية والإبداعية فى العديد من المجالات الثقافية ، فقد كان الشعر أقرب هذه المجالات إلى قلبه واهتماماته عامة .

ونستطيع أن نتبين فى نقد لويس عوض للشعر أربع آليات منهجية أساسية مستمدة من رؤيته التوحيدية الإنسانية العامة ، هذه الآليات هى : **التحديد المعنوى** ، **والمطابقة** ، **والرؤية التاريخية** ، **والإحالات**

والمقارنات . ولنعرض عرضا سريعا لكل آلية من هذه الآليات بالتمثل ببعض الأمثلة التطبيقية .

١ - التحديد المعنوى :

لا يحرص لويس عوض على التحليل الداخلى المحايث للقصيدة بقدر ما يهتم فى البداية باستخلاص معناها المباشر أو غير المباشر . أقول معناها وليس دلالتها أو مضمونها . ويكاد **تفهمه** المباشر للقصيدة — أكرر تفهمه — يسبق تذوقه لها ، بل قد يقف عند هذا الحد لا يتجاوزه إلى تقييم تذوقى فنى تفصيلى لها . ويأتى حكمه التقييمى كليا مجرداً . ويكاد حكمه على القصيدة أن يرتبط أساسا بهذا التفهم المعنوى لها . ولهذا كثيرا ما نجده يناقش بعض فقرات القصيدة أو معناها العام ليتفق معها أو ليختلف . ليس سعنى هذا أنه كان ينكر أو يتغافل عن القيمة الفنية الأساسية للشعر . بل أن جوهر الفن عنده هو النظام وليس المعنى . فعلى حد قوله « اكتمال النظام (فى الفن) أيا كان هذا النظام هو وحده قمة الفن ، (...) فالنظام هو الفن والفن هو النظام » . دراسات فى أدبنا الحديث — دار المعرفة . ١٩٦١ صـ ١٦١ ولكنه لا يقف ليحدد لنا تضاريس هذا النظام الفنى ، مكتفيا أحيانا بالتعبير عنه وتقييمه على نحو عام كلى مجرد ، كأن يقول عن قصيدة إنها محكمة أو تتسم بالاتقان أو بالشعر المقطر أو المكثف أو المركّز أو بالوحدة بين الشكل والمضمون ، أو كأن يقول عن صاحب القصيدة بأنه شاعر مفطور أو مطبوع إلى غير ذلك من التقييمات العامة التى لا تدخل إلى قلب النص لتحديد دلالته وقيمته الإبداعية . ولعل هذا هو مادفع النقاد — بحق — إلى وصف منهجه بالنقد التفسيرى كما سبق أن أشرنا . ففى دراسته مثلا لقصيدة السياب « حدائق وفيقة » فى ديوان « المعبد الغريق » يقول ولكن السياب يخلط صور حدائق تموز بصور حدائق عشتروت (...) وهكذا جاءنا بصورة تموز ينوح على قبر عشتروت بدلا من صورة عشتروت تنوح على قبر تموز »[الثورة والأدب — دار الكاتب العربى . ١٩٦٧] صـ ٧٨] كما يعلق على قصيدة صلاح عبد الصبور « مذاكرات الملك عجيب بن الخصيب » التى يقول فيها : « لم أحرز الملك بحد السيف ، بل ورثته من جدى السابع والعشرين » فيقول لويس عوض : « وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه الحقيقى [لاحظ كلمتى **تفهم والحقيقى**] **إلا إذا قرأت افلاطون كثيرا » [الثورة والأدب . صفحة [١١٥] .**

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة تحيلنا إلى الآلية الرابعة فى منهج لويس عوض الخاصة بالإحالات والمقارنات ، ولكنى عنيت هنا أن أوضح مسالة ، الفهم المعنوى فى قراءته الشعرية ، التى كانت فى الحقيقة تغلب على منهجنا النقدى الأدبى عامة فى الخمسينات ، فضلا عن أصولها فى تراثنا النقدى العربى القديم . ونرى لويس عوض يعلق كذلك على قصيدة « أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد الصبور قائلاً « هذه تجربة كاملة بغير حاجة إلى شرح طويل (لاحظ كلمة شرح) لأنها تتحدث عن نفسها . أو يقول إنه كان يعيش فى فردوس أو فيما يسميه« ربيع خالد » تتجلى فيه كل ملامح الفطرة » [الثورة والأدب صـ ١٣٦] . أو يعلق على بيت لصلاح عبد الصبور فى قصيدة « شنق زهران هو « قريتى من يومها تخشى الحياة » فيقول لويس عوض إن صلاح عبد الصبور يبلور فى هذا البيت تاريخ الفلاح المصرى منذ آلاف السنين ويجعل من الخصوص عموما ،[دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٩٢] ويعلق على فقرة « بحارة

ماجلان » فى قصيدة جرنيكا لأحمد عبد المعطى حجازى [دراسات أدبية ـ دار المستقبل العربى [١٩٨٩] صـ ١١٦] فيقول : حجازى يريد أن يقرر حقيقة سياسية معروفة هى أن ما يجرى من صراعات دموية فى شيلى وغيرها من جمهوريات أمريكا اللاتينية إنما تغذيه الدولتان العظميان » أو يقول فى رثاء أحمد عبد المعطى حجازى لعمر بن جلون ، بهذه الكلمات البسيطة وكل ما فيها محسوب ، يلخص أحمد عبد المعطى حجازى عصرا بأكمله تلخيصا كثيبا » [دراسات أدبية : صـ ١١٨] أو يعلق على فقرة فى قصيدة لمحمد إبراهيم أبو سنة تقول : عاصفة ذهبية : تنهض مدن الحب ، تنهار المدن الحجرية ، تستيقظ فى منتصف الليل ... الحرية » فيعلق لويس عوض قائلا (.. لم نسمع أبدا أن « العواصف الذهبية » تفتح أبواب « الحرية » . [دراسات أدبية صـ ١٣٤] أو يعلق على قصيدة « الاسكندرية » لمحمد ابراهيم أبو سنة قائلا « ومعنى هذا الكلام الجميل .. الخ [دراسات أدبية صـ ١٥٢] أى أنه بعد أن يقر إقراراً عاما بجمال القصيدة يثب مباشرة إلى التساؤل عن معناها . وبعد أن يعرض لهذا المعنى ، ينتهى إلى القول متسائلا « أليست هذه القصيدة تعبيرا مركزا صادقا عن جوهر التاريخ ؟ ثم أليست هذه القصيدة خير مصداق لقول أرسطو .. الخ » [دراسات أدبية صـ ١٥٤] أو يعلق على فقرة فى قصيدة لنصار عبد الله جاء فيها هذا البيت « وأصبح السؤال كالجواب بينْ بينْ » فيقولْ : هذا تعليق على حالة اللاسلم واللاحرب » [دراسات أدبية صـ ٢٠١] . وليس يعنينا هنا مدى صحة ما يستخلصه لويس عوض من معانى القصائد التى ينقدها ، وإنما نشير فحسب إلى حرصه الدائم على استخلاص وتحديد الفن المباشر أو غير المباشر كنقطة بداية شارحة للقصيدة موضع النقد . وما أعتقد أن ثقافة لويس عوض وسيطرته على أدواته النقدية اللغوية والفنية عامة ، كانت تعجزه عن العناية بالتحليل الداخلى التفصيلى للنص ، وإنما كان الأمر عنده يرجع إلى عنايته أساساً بتحديد المعنى الإنسانى وراء الإبداع الشعرى . لم تكن تعْنيه فنية المبنى كثيرا ، رغم إدراكه لأهميتها وتذوقه الرفيع لها ، بقدر ما كان يعنيه ويؤرقه البحث عن إنسانية المعنى ، ومناقشة قيمته الإنسانية والارتفاع به من خصوصيته وجزئيته فى إطار النص الشعرى المحدد ، إلى ما يوحى من معنى إنسانى عام . ولعلى أكتفى بالإشارة إلى مثال واحد فى هذا هو تحليله للأوبريت الفكاهية الشهيرة « الليلة الكبيرة » فى ديوان « القمر الطين » لصلاح جاهين ، والذى انتهى منه إلى قوله « والذى لاشك فيه أن صلاح جاهين لم يكن يصور مولد ولى من الأولياء إنما كان يصور مهرجان الدنيا » [دراسات أدبية صـ ١٨٢] .

إن احتفال لويس عوض بالمعنى أساسا فى نقده الأدبى يفسر رفضه للتعقيد والإبهام فى الشعر فضلا عن أنه بعد من أبعاد التزامه التقدمى الإنسانى بشكل عام ، هذا الالتزام النابع من رؤيته التوحيدية الإنسانية الشاملة .

٢ - المطابقة :

يرتبط هذا الحرص على التحديد المعنوى عند لويس عوض بالحرص على تأكيد المعنى بمطابقته بمقابله الواقعى ، أى الانتقال من المعنى الشعرى كمعادل موضوعى إلى ما يعادله هذا المعنى فى التجربة الواقعية ، وقد تكون هذه المطابقة مباشرة أو عامة . ففى تعليق لويس عوض على قصيدة « أنشودة المطر » للسياب يقول لويس عوض هو فى قصيدة : « أنشودة المطر » يعبر عن الجدب

والعقم الشامل فى حياة العراق باستغلال صور الجفاف والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض ، ولكنه فى الوقت نفسه يوحى بتجمع البروق الرعود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق وفوق وديانه ، وهى المقابل الموضوعى المألوف للثورة الوشيكة فى شعر « شلى » وعامة الرومانسيين » [الثورة والأدب صـ ٥٩] . وفى مسرحية « عندما يموت الملك » لصلاح عبد الصبور ، عندما يدخل الخياط مبلغا الملك بأنه ظفر لمولاه بثوب من المخمل الأبيض ، جاءه من صهره خياط « أمير بلاد المغرب » يقول لويس عوض إن « وصف هذا الثوب لا يوحى بأنه ثوب وإنما يوحى بأنه نظام الحكم الذى كان « التزى » الملكى أو الجمهورى يفصّله على سمت الحاكم تفصيلا أو لعله يوحى بأنه مشروع روجرز » [دراسات أدبية صـ ١٠٤] وعندما يساير الملك العاجز عن الإنجاب حديث الملكة الجدّى عن طفلها الموهوم الذى تتخيل أنها أنجبته ، يقول لويس عوض إنه « سايرها غالبا ببيان ٣٠ مارس » [دراسات أدبية صـ ١٠٦] وفى دراسته لقصيدة جرنيكا لأحمد بن المعطى حجازى ينتقل لويس عوض من لوسياس وأثينا القديمة فى نص القصيدة إلى عرض تاريخى للوسياس التاريخ ، ثم لايلبث أن يشير إلى المقابل الموضوعى الواقعى المباشر وهو « الجنرال بينوشيه الذى أطاح بالجمهورية الاشتراكية فى شيلى عام ١٩٥٧ بمعونة المخابرات الأمريكية » . [دراسات أدبية . صـ ١١٤] وما أكثر الأمثلة .

٣ - الرؤية التاريخية :

تكاد الرؤية التاريخية أن تكون شغل لويس عوض الشاغل فى إضاءته المعنى الذى استخلصه من القصيدة وطابقه بمقابله الواقعى . وقد تكون هذه الرؤية التاريخية لغوية أو اجتماعية أو سياسية أو أسطورية أو فولكلورية وهى فى الحقيقة أبرز ما يميز منهج البحث عامة عند لويس عوض ، على أنها تستند أساسا إلى التحديد المعنوى . فلويس عوض كما رأينا لا يقف طويلا عند المبنى الشعرى ، بقدر ما يسارع إلى تحديد المعنى ، ثم لايكاد يحدد المعنى حتى يسارع كذلك بالخروج به عن حدوده النصّية إلى موقعه التأريخى (بالهمزة) المحدد إذا كان له موقع زمنى محدد ، ثم إلى أفق سياقه الاجتماعى التاريخى العام ، ويختلف هذا المنهج التاريخى العام عند لويس عوض فى مرحلة ما بعد الخمسينات عن منهجه فيما قبل الخمسينات الذى برز بوجه خاص فى كتابه « فى الأدب الانجليزى » الذى كان أقرب إلى تحديد الدلالة الاجتماعية الطبقية للأدب منه إلى تحديد الأفق أو الإطار التاريخى العام ، وإن كنا سنجد ـــ بغير شك ـــ بعض آثار هذا التحديد الاجتماعى الطبقى فى بعض معالجاته النقدية بعد ذلك . ولنضرب بعض الأمثلة .

فى دراسة لويس عوض لقصيدة « اتبعينى » للسياب فى ديوانه « أساطير » يحرص على تأكيد أن السياب فى عام ١٩٤٨ قد أخذ يتحول إلى التخفيف من تقليده البلاغة العربية الذى كان وجدانه الرومانسى حبيسا فى إطارها [الثورة والأدب صـ ٤٦] وهو يفسر بعد ذلك التحول فى معانى الشعر عامة عند شباب الحرب العالمية الثانية من رومانسية المهجر وابوللو التى كانت على حد قوله رومانسية الهروب الفردى والبحث عن الخلاص الفردى ، إلى ما كان يجرى ويدور حولهم من صراعات فى تلك الملحمة الكبرى ، وهكذا تحولوا من الوجدان الفردى إلى الوجدان الجماعى . [الثورة والأدب . صـ ٥٢ ، وهو يُرجع إلى هزيمة ١٩٦٧ تراجع مدرسة الالتزام فى الأدب وظهور

مدرسة الاغتراب أو الانسحاب أو الانطواء على النفس [دراسات أدبية صـ ٢٢٩] وعندما يعرض لويس عوض لقصيدة السياب « المومس العمياء » يعرض لأزمة علاقة السياب بالحزب الشيوعى العراقى ثم ما يقال عن انخراطه بعد ذلك فى حزب البعث أو اقترابه من القوميين السوريين أو انضمامه بعد ذلك إلى حظيرة القومية العربية [الثورة والأدب (صـ٦٣ - ٦٤)] وهو يربط بين أدب جبران وإليا أبى ماضى وميخائيل نعيمة وبين الآثار الأدبية بين الحربين العالميتين والتى كانت كما يقول — « جزءاً من حركة ثورية فى الشعر العربى تمخضت عنها أوضاع الحياة ومقوماتها بعد الحرب العالمية الأولى » [دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٥٧] وهو يؤكد اعتقاده بأن « طراز الحياة وطراز المجتمع وحده هو الذى يقرر ظهور مدارس الفن والفكر . والفن الحى يحيا أيا كانت مدرسته ، وكل مدرسة **تتناسخ** فى غيرها وقد تكون لها رجعة إذا توفرت مقوماتها الحيوية والاجتماعية » [دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٦١ والتخطيط لنا] .

[وهكذا فى كل ما يعرض له بالنقد من قصائد ودواوين شعرية ، يقوم لويس عوض بربطها بالشروط التاريخية التى ظهرت فيها ، ولا يقف الأمر عند المعانى الشعرية ، وإنما يمتد إلى الأدوات الشعرية كذلك . فعلى حد قوله « إن أدوات الشعر شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه يمكن أن تتغير كلما تغير وجه الحياة بل ينبغى أن تتغير كلما تغير وجه الحياة » [دراسات فى أدبنا الحديث صـ ١٦١] .

٤ - الإحالات والمقارنات :

تكاد هذه الآلية أن تكون بعداً من أبعاد رؤيته التاريخية . أو هى على وجه أدق أهم آلية داخل رؤيته التاريخية نفسها ، بل أبرز آليات رؤية لويس عوض التوحيدية التركيبية عامة ، ولهذا نتبينها كسمة عامة فى أغلب أعماله حتى تلك الأعمال المبكرة . نتبينها فى رسالته الجامعية الأولى عن « بروميثيوس بين الأدبين الفرنسى والانجليزى » وفى دراسته عن ابن خلدون ودراسته عن « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث » ، وفى كتابه « مقدمة فى فقه اللغة » ، الذى ترتفع فيه الإحالات والمقارنات إلى مستوى التداخل والتشابك والتفاعل والتناضح والتأثير المتبادل والهجرة المكانية والثقافية . ولاتكاد تخلو دراسة للويس عوض من هذه الآلية . وهى فى معظمها إحالات ومقارنات ثقافية ، وإن تعدت أحيانا الحدود الثقافية إلى بعض العوامل الجغرافية والاجتماعية الخالصة . ولانجد هذه الإحالات الثقافية فى منهجه النقدى فحسب . بل نجدها كذلك بشكل مكثف فى إبداعه الشعرى نفسه فى العديد من قصائد ديوانه بلوتولاند . وقد تقترب هذه الآلية ظاهريا إلى ما يسميه قدماء نقادنا بالسرقات الأدبية ، أو ما نسميه فى مناهجنا النقدية الحديثة بالتناص . ولكنها عند لويس عوض تعبرّ عن رؤيته العامة لوحدة الثقافة الإنسانية . ولنعرض لبعض أمثلتها الدالّة .

يعلق لويس عوض على فقرة من فقرات « أنشودة المطر » للسياب بقوله « ليس هناك من سبيل لوصف هذه الحركة الموسيقية فى هذا النشيد إلا بأن نتتبَّع حركة الموسيقى فى سوناتا من سوناتات بيتهوفن » [الثورة والأدب . صـ ٦٠] ويعلق على قصيدة لصلاح عبد الصبور قائلا « من يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من كلام سفر التكوين فى التوراة » [الثورة والأدب صـ ١٠٩] ويقارن لويس عوض بين قصيدة « الطلاسم »

لإليا أبى ماضى وقصيدة الخيام فى ترجمة فتزجيرا لـد الأنجليزية لها [دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٦١] ويقارن بين تعبير « لى ذات » فى هذه القصيدة لإليا أبى مـاضى والموقف الشبيـه لها فلسفيـا فى جملـة ديكـارت المشهورة « أنا أفكر فأنا موجود » [نفس المرجع السابق صـ ١٦٧] ويبحث لـويس عوض عن أنسـاب لأسلوب جبران فى أدب بليك وشلى وويتمان ونيتشه [نفس المرجع السابق صـ ٢١٠] ويرجع صور جبـران الشعريـة إلى « ذلـك الجو الشمـالى الـذى كـان يعيش فيـه بـالعقـل والـوجدان » ويبـيِّن أوجه الشبـه بينـه وبـين أسـاليب المتصوفة من أمثال الحلاج والنِّفرى والسهروردى المقتول وخاصة الحلوليين منهم » [المرجع السابق صـ ٢١٢] ويشبه ما يراه فى شعر محمد عفيفى مطر من رفض للحياة جملة بل للوجود جملة بالشاعر العربى القديم « الحُطيئة » يهجـو الكون كلـه أو ما كـان كارلايـل يسميـه « النفى الأبدى » بمعنى الإنكار الأبدى ، ويرى أن عفيفى مطر كان مطالبا بأن يلتمس مثل « ماثيو أرنولد » عالم الصفاء بالعودة إلى الكل من حوله التى كان يبشر بها جوته وعامة الحلوليين » [دراسات أدبية صـ ٢١٩] مما يذكرنا بقول لويس عوض عن اللحظات الأخيرة من حياة وشعر السياب « ولستُ أشك فى أن صفاءه الأخير إنما جـاءه من نعمة الإيمان » [الثورة والأدب صـ ٧٨] .

ويفسر لويس عوض عنوان ديوان احمد عبد المعطى حجازى « كائنات مملكة الليل » بالعالم السفلى ، مملكة الموت والاشباح والأمانى الخائبة ، ويقارن بين هذا المعنى ورحلة أورفيوس فى الأساطير اليونانيـة الذى كـان ينزل نصف العام إلى دار الموتى فى العالم السفلى ليصعد إلى عالم النور نصف العام [دراسات أدبية صـ ١١٩] .

وما أكثر الأمثلة الأخرى التى تكـاد أن تشكل آليـة أساسية فى منهج لويس عوض النقدى . وهى لاتعبر عن مجرد التعبير عن التأثير أو التأثر أو الاستنساخ أو التقليد وإنما تعبر أساسا عند لويس عوض عن رؤيته الخاصة بوحدة الثقافة الإنسانية وتشابكها وتفاعلها . وقد تتخذ هذه الإحالات والمقارنات فى كثير من الأحيان شكل الأحكام التقييمية العامة ، مثل أعذب ما ظهر من الشعر ، أو أعذب مانظم فى عشق الموتى ، أو أنبل ما قيل من الشعر فى أى لغة ، وقد تتخذ كذلك شكل سلم من المستويات الطبقية بين الشعراء كما كان يفعل نقادنا القـدامى ، فصلاح عبـد الصبور أكبر شعراء المحدثين وصلاح جاهين أكبر شعراء العامية وأمل دنقل أكبر شعراء الـرفض وأبو سنـه آخر الكبـار فى كوكبـة الشعر المصـرى وأحمد عبـد المعطى حجـازى أنضـرهم جميعـا وأدونيس كـاهن الشعـراء التموزيين إلى غير ذلك .

بهذه الآليات الأربع ، يقف لويس عوض من الشعر عند معانيه الظاهرة أو الضمنيه ، ليسارع بعد ذلك إلى كشف عـلائقها التـاريخية والتـناصيّة والثقـافية والجغـرافية والسيـاسية والاجتمـاعيـة بـالمطـابقـة أو بـالإحـالات والمفارقات ، أو التقييم التراتبى .

إن الصنيـع الشعرى عنـد لويس عـوض ليس نصا مغلقا ، ليس أقنوما نهائيا ، وإنما هو بنيه لغوية معنوية أسلوبية داخل بنية معنوية أكبـر ، تتسع وتتسـع حتى تشمـل وحدة الثقـافة الإنسـانيـة فى المـاضى والحـاضر والمستقبل . يقول فى بعض فصوله « لعلى وقفت فى خشوعى أمام الشعر إلى أمرين : أن أبيِّن للشعراء ضرورة التراث ، وأن أبين للناس ضرورة تجديد التراث » [دراسـات فى أدبنا الحديث صـ ٧] إنهـا الدعـوة إلى وحدة المـاضى

والمستقبل ، فى إطار الوحدة العامة الكونية بين الاشياء جميعا ، وحدة النقائض والاختلافات . ولهذا نجد أنه يحرص دائما على كشف أوجه التشابه — كما سبق أن ذكرنا — أكثر من حرصه على ملاحظة أوجه الاختلاف ، ولهذا كذلك كان حرصه على الانتقال الدائم من الجزئى إلى الكلى ، من جزئيات القصيدة أو الديوان الواحد ، أو الدواوين المتعددة إلى ما هو عام وكلّى بينها ، وفيها . كتب لويس عوض مرة مقالا عن السياب بعنوان « شناشيل » معبد الأقنان » . والعنوان فى الحقيقة — كما اعترف هو فى بداية مقاله — عنوان ملفق من عناوين دواوين ثلاثة للسياب هى « المعبد الغريق » ، و « منزل الأقنان » ، « وشناشيل ابنة الجلبى » ، وهو يفسر هذا فى مقاله بأنه يريد أن يتحدث عن الدواوين الثلاثة معا . وهذا صحيح شكليا ولكن الأمر فى تقديرى يرجع إلى رؤيته التركيبية الكلية للاشياء والتعابير . وليس اهتمامه بالإحالة إلى الأساطير تفسيرا وتعميقا لبعض معانى الشعر ، إلا بسبب هذا التوجّه الدائم للارتفاع بالنص الشعرى — إن كان يحتمل ويتضمن هذا — من حدوده المعنوية الجزئية المباشرة ، إلى الدلالة الانسانية الكلية ، فالأسطورة رمز كلّى تتبلور فيها المعانى الجزئية المختلفة . ولهذا فإن لويس عوض فى نقده الأدبى ، وفى نقده للشعر عامة أقرب إلى التنظير أو الأحكام العامة منه إلى التحليل التطبيقى التفصيلى .

على أن رؤيته التوحيدية للثقافة الإنسانية ، ما كانت تنفى عنده الاهتمام بآثار البيئة المحلية أو التاريخ القومى ، أو الجذور الشعبية فى تكوين الأدب والفن ، إلا أن هذه الخصوصية البيئية أو القومية أو الشعبية ما كانت تتعارض عنده كذلك مع الرابطة العامة الكلية بين الاشياء والتعابير . ولكن لعل هذه الرؤية العامة الكلية قد أفضت إلى خفوت التحليل المحايث الداخلى للنص الأدبى فى منهجه النقدى ، وإلى عمومية تحديده للخصوصيات الابداعية سواء فى دلالتها الاجتماعية أو القومية ، انشغالا بما هو عام كلى . مستقلة متمايزة تمام الاستقلال والتمايز . فليس لدى لويس عوض اقانيم مستقلة بل هناك وحدة كل الأقانيم رغم تعددها وتنوعها .

ولهذا قد أبيح لنفسى أن اتساءل أخيرا عن هذه الرؤية الابستمولوجية ذات الأفق التوحيدى الإنسانى الشامل ، التى نراها متجسدة فى فلسفة لويس عوض الفكرية والأدبية والسياسية والاجتماعية ، ألا يمكن استقراءجذرها الفكرى فى وحدة اللاهوت والناسوت فى فلسفة الكنيسة الوطنية المصرية . التى نستطيع أن نتبين جذورها كذلك فى الرؤية التوحيدية المصرية القديمة ؟ ما أريد أن أفسّر البناء الفكرى للويس عوض بجذر بنيوى واحد متأصل مترسب موروث ، فما أشد اختلافى مع هذا النهج فى التفكير . فلاشك أن بناء لويس عوض الفكرى هو ثمرة تثقيف ومعاناه واختيار إرادى ووعى واختبار ، دون أن ينفى هذا إمكانية توفر التأثير المفتوح لهذا الجذر الابستمولوجى الدينى المسيحى المصرى . وهنا أبيح لنفسى أن أتساءل تساؤلا آخر قد يبدو خارجا عن حدود موضوعنا الأدبى ، وإن كان التساؤل الأول يفضى إليه : ألا نستطيع القول بأن هذا الجذر التوحيدى هو الذى يشكل القاعدة الإيديولوجية المشتركة الموحدة بين أقباط مصر ومسلميها أصحاب دين التوحيد ؟ حقا هناك فارق بين توحيد الإله المفارق فى الإسلام ، ووحدة اللاهوت والناسوت فى المسيحية المصرية — التى نجدها كذلك فى كثير من ظواهر التصوف الإسلامى — ولكن تبقى رغم ذلك

بين الديانتين هذه الرؤية التوحيدية العامة والتى تفسر فى تقديرى هذه الوحدة التاريخية المجتمعية العميقة بين المسلمين والأقباط فى مصر على المستوى الشعبى ، برغم كل محاولات بعض الحكام ، فضلا عن القوى الأجنبية لتفكيك هذه الوحدة ، على حين تتفاقم أشكال الفرقة والنزاع فى كثير من بلدان العالم بين بعض النزعات الدينية المختلفة التى تنتسب إلى دين واحد ، فضلا عن النزاعات بين الأديان المختلفة .

هذه مجرد ملاحظة تأملية عابرة ، قد تكون فى الظاهر خارجة عن موضوعنا ، ولكنها فى الحقيقة قد تفسر هذا الإجماع الشعبى على هذه القيمة الكبيرة التى يمثلها لويس عوض فى حياة مصر برؤيته التوحيدية الإنسانية ، لا فى إغناء الثقافة المصرية إغناء تنويريا فحسب ،بل كذلك فى تعبيره الأصيل العميق ــ مهما اختلفنا أو اتفقنا معه ــ عن قسمة أساسية من قسمات الوجدان التاريخى الاجتماعى للشعب المصرى ، لا تخفيها ما واجهه لويس عوض فى حياته من عداوات ومضايقات من قوى وتوجهات متخلفة متعصبة طارئة فى تاريخنا الحديث .

ولهذا يبقى بيننا فى النهاية ، هذا البحر الثقافى العميق الذى خلقه لنا لويس عوض الذى يحتاج إلى مزيد من الغوص والتأمل لاكتشاف هذه الكنوز التى هى كنوز هذا الشعب المصرى العظيم الذى أنجبه .

محمد المخزنجى

مصيدة لجسد



آه يـامصطفى ... يامصطفـانا .. لقـد كنت تهفو إلى بستان « تمارا سرجيفنا » كنت تحلم بقضم التفاحة ولثم الوردة والتمرغ بانتشاء فى طـراوة العشب.كانت تجنـك وتجعلك تحلق عاليا وبعيداً بمجرد ظهورها أمامك ... فى جنبـات المعهـد أو ردهــات المسكن العـام . أو حتى فى الشارع . تمارا الجميلـة ..., العذبـة والشهية فى آن :: الوجه الحلو المغرى بتورده .. والبدن البادية كنوزه رغم تحفظ الفساتين هادئة الطبع . جنتك بهدوء ، وكنت ترتبك حيالها كصبى عاشق . تتحين فرصة البوح بوجل وتتخبط ، حتى حانت لك الفرصة لمجرد البدء .. مكثت تترصد أى مناسبة تخصها . أى مناسبة تمنحك التبرير لتتقدم . وفى عيد ميلادها الذى حددته ببحث يوشك أن يكون بوليسيا صرفا ... اندفعت .. دعوت نفسك على حفلهـا الصغير . كنت قد تدربت كثيراً فى خيالك على كل خطوة ستخطوها وكل انحناءة وكل كلمة وكل لثمة يد . وفى ذروة عرضـك المجبـوك أخرجت علبـة سلاحـك الأسطـورى . العلبـة الصغيرة المكسوة بقطيفة حمراء حمرة النار . العلبة التى لم تتصور وأنت تشتريها من مسارب خـان الخليلى مـع غيرها أنها ستلعب هذا الدور المراوغ فتحتها فلمع قلبها المبطن بأحمر الساتان . وعلى حمرة الساتان برقت تميمة النحاس الأصفر وكـأنها من ذهب خـالص . وبالخطـوة المحسوبة والانحناءة ولثمة اليد الهامسة قدمت هديتك ، وصوّبت جملة الإيحاء : « من مصر القديمة .. تميمة فيها سر جميل لعامك الجديد الجميل .. سر عمره سبعة آلاف عام » !

« أى سر . أى سر » صوصأت البنات فى الحفل بينما اكتفت تمارا بالابتسام المتن والسكوت . أدفأتك حماسة البنات لسرك المزعوم . أحسست أنها مساهمة عارضـة تدنيك من هدفك . وأمعنت فى السعى . قلت إنك لن تبوح بالسر إلا لمن صارت لهـا التميمة . فهـذا حقها وحـدها « حقها وحدها .. وحدها » كنت تكرر وتلح . وفى توهـج

الحقل الصغير وروح الفرح المتسامح كفغن عنك . كان عقلك يتأمل باندهاش تلك الخرافة التى نسجها عقلك .. أسطورة على قدر التميمة التى على شكل قدم صغيرة تتعلق بكل إصبع من أصابعها واحدة من الجلاجل المنمنمة فخ مكثت تخفيه حتى تقع غزالتك بين فكيه .

وفى الردهة ، بينما كانت تمارا توصلك ممتنة أدارت إليك وجهها الجميل سائلة عن سر التميمة ، أجبت بغمز يحتمل النقيض . قلت إنك كنت تهزل وأن التميمة مجرد هدية بسيطة من القاهرة لفتاة جميلة من كييف . قلت إنه لا سر هناك بينما كانت نبرة صوتك وضحك الملامح يؤكدان أنك تخفى سراً . كنت تتريث فى الصيد ، وتخبىء شباك أسطورتك حتى تتأكد أنها تعلق تميمتك فى عنقها . وكنت موقناً أنها ستفعل .. فأنت تعرف أنهن ذوات بساطة متسامحة وأنها ــ كسائر السوفييت المحرومين من السفر بعيدا ــ تتيه بالأشياء الآتية من الخارج .

بعد يومين ابصرت تميمتك معلقة فى جيدها الجميل ، فضيقت من دائرة حصارك .. خططت للحظة انفراد بها فى ردهة المسكن بدا وكأنك تقابلها صدفة . ثم وكأنك نسيت شيئا بسيطا لم تخبرها به قلت توقفها : « على فكرة » . وفى دقائق قليلة رميت شباكك .. قلت لها إن التميمة لها بالفعل سحرها الذى عمره سبعة آلاف سنة . وزعمت أن هذا ما تقول به كتابات مصر القديمة . فالقدم المعلقة تتأرجح مع كل خطوة وتضرب على الصدر . ومع كل ضربة تهتز الجلاجل وتقول « إليه . إليه . إليه » . سيسمع ذلك القلب وينقله الشريان الصاعد إلى الرأس . وسرعان ما تجدين نفسك مسوقة إليه .

.. « إلى من ؟! توقفت تمارا سائلة بارتباك . كان ذلك فى الردهة المبلطة بالباركيه غير المصبوغ . وعلى عتبة النافذة تألقت أوراق شجيرة تين ممتلئة ومشدودة ، استدارت إليك تمارا بدهشة ووجل خفيف وترقب . فأدركت أنها فى الطريق إلى مَصيدتك . ولأنك شعرت بارتباك شديد وكأنك ستختلى بها حالاً .. وجدت نفسك تدفع عن نفسك بعضاً من الارتباك .. تشتت نهاية خرافتك قليلاً . وبما تصورت أنه فى النهاية يفضى إليك .. وحدك .. قلت لها مبتسما وقد جف ريقك تماماً من شدة اشتعال الرغبة : « ستذهبين .. ستذهبين» وادعيت أن هذا ما تقول به الكتب الفرعونية القديمة : ستذهبين إلى من صنع التميمة فى مصر أو من أهداك إياها وضحكت موحياً أنك تخفف من وقع الخرافة .. على مسامعها .

ضحكت تمارا ضحكة صغيرة ، مأخوذة ومرتبكة ، وقد احمرّت تماماً . كنت قد عبأت كلماتك ونبرة الصوت بالظلال التى تصنع درباً وحيداً معتما يُفضى إلى إيحاء واحد واضح : إلى السرير .. سرير من صنع التميمة أو سرير من أهداها . وكان الاحتمال الأول بعيداً .. بعيداً وراء ركام الوضع السوفيتى المزمن : فلابد من دعوة ، ثم تحقيق المخابرات ، ثم طوابير استخراج الجواز ، وتحويل العملة ، والحجز على الطائرة . والطائرات مشغولة كلها باستمرار رغم انها جميعاً تقلع شبه خالية . طوابير وراء

طوابير وكل طابور يمتد شهوراً كان كل ذلك مستحيلاً لا يُبقى إلاّ على الاحتمال الوحيد : أن تذهب إلى سرير من أهداها التميمة .. سريرك .. إلى سريرك تذهب ، مسوقة بغواية قطعة صغيرة من النحاس ابتدعها عقلك ابتداعاً وكنت توقن أن ما تبقى بعد ذلك لا يزيد عن كونه : مسألة وقت .

حتى تستوى الثمرة على فرعها وتسقط بين يديك طوعاً كان لابد لك أن تدفع عنك ثقل الوقت . رحت تدفع نفسك دفعا إلى الخروج حتى لاتجد نفسك ذاهباً إليها وهى لم تنضج بعد . فتفسد كل شىء . كان عليك أن تمنح الأسطورة وقتاً لتعمل وكنت تمضى الوقت بين المسارح والسينمات كنت تشترى ما تعثر عليه معروضاً للبيع من تذاكر سينما ومسرح فى الأكشاك المخصصة لذلك عند مداخل محطات المترو وفى أركان الميادين . لم تكن تنتقى ولا تدقق ولا تقرأ حتى ما هو مكتوب على التذاكر باستثناء عنوان السينما أو المسرح . وكانت المفاجآت محسوبة : ما بين عرض جيد أو عرض عادى . إلاّ هذه المرة التى كنت تتجه فيها إلى مبنى الأوبرا القديمة .. المبنى الفيروزى العتيق البديع فى شارع « الكراسنى آرمسكى » .

دخلت.وفى « الهول » فاجأتك الاعلانات عن العرض مدهوشاً رحت تقرأ : « استوديو مسرح مازلا توف اليهودى بكييف . يقدم » ولم تكمل . فقط لاحظت انه بمصاحبة الكتابة الروسية والأوكرانية كانت هناك كتابة عبرية وشعار شمعدان سداسى الفروع . أثار كل هذا استغرابك وفضولك وارتباكك أيضاً . فأنت لم تهيىء نفسك لمثل هذه الفرجة ثم إن هذا جديد وطارىء على كييف التى اقمت بها طويلاً دون أن تكتشف فيها وجود هذا المسرح . قلت فى نفسك إنها لابد بعض إفرازات سياسة « جوربا تشوف » وأردت بينك وبين نفسك أن تبدو مثقفاً منفتحاً وغير هياب لتأمل « الآخر » وقد فوجئت به أمامك ليس العرض وحده وإنما أيضاً ، وبالضرورة ، جمهور المتفرجين . دلفت إلى الصالة دون أن تنسى استئجار منظار مسرح .. كان عتيقاً بلون سن الفيل وحوافه مذهبة . وكنت تتعثر فى طريقك .

كان غريباً أن تجد نفسك وحيداً وسط أكثر من خمسة آلاف يهودى . وهل كانوا كلهم يهوداً ؟ شغلك هذا السؤال فشرعت فى ضوء الصالة الخفيف قبيل العرض تستخدم المنظار لتتأمل ملامح المشاهدين فى الأماكن البعيدة عنك وفى البنوارات . لأنه لم يكن لائقاً ولا ممكنا أن تمعن فى وجوه من كانوا بقربك . كانت الملامح متباينة وثمة مشترك قليل : الحواجب عميقة السواد والشعر الأجعد وبعض الأنوف المميزة والقامات غير الطويلة . لكن ، كان هناك كثيرون بينهم ذوو ملامح روسية وأوكرانية خالصة . سبعون سنة من الاختلاط وعدم العبء بالطقوس لابد آتت أكلها . قلت فى نفسك ذلك . ثم بدأ العرض .

فوجئت مع انفتاح الستار بستار آخر ... شاشة بيضاء مطبوعة بسطور تلو سطور من الكتابة العبرية ... سوداء وشديدة الحضور إذ هى مضاءة من الخلف . فهمت أنها صفحة من التلمود بدأت ترتفع وترتفع كاشفة عن خشبة المسرح لكنها مكثت هناك عند السقف لتظل العرض كله . وكان العرض باللغة العبرية وإن تخللته عبارات قليلة بالروسية والأوكرانية فيها طبع « إلافيه » . وخفف الغناء

والتكوين ورقص المجموعات من وطأة عدم متابعة اللغة . كان واضحا أن العرض يحكى عن عُرس يهودى . وكنت تحاول تمييز الخاص فى هذا العرض . الخاص بمنطق فنى وحسب .

كان عرضاً متألقاً وبذخا . بدخاً تعجبت كيف تمتلكه اقلية صغيرة . لكنه لم يكن تراثا خالصاً لهذه الأقلية . لقد كان خليطاً من التراث الراسخ للمسرح الاستعراضى السوفييتى مع ملامح من هنا وهناك ... خطوات الرقص الشعبى الأوكرانى ، وبعض من نغماته اللحنية ، إضافة لعبق بحر متوسطى ... أقرب إلى الألحان اليونانية الشعبية . كل هذا فى أزياء مسرح استعراضى رُصع بنطاق هنا وطواق يهودية ملونة هناك . وعبر الأوركسترا ذات القوة الأوربية ، سوا سنطوراً ومزماراً وبوقاً . لكن لا بأس . عرض متألق صُب صباً فى لغة عبرية . استمتعت بتلاوين العرض . وأشفقت على الأطفال الذين رقصوا وغنوا . فلابد أنهم عانوا كثيراً ليحفظوا أدوارهم والأغانى بهذه اللغة الثانية . إلا لو كانوا يتعلمونها سراً فى البيوت ، فأى أطفال ؟ وفى الاستراحة خرجت مشبعاً بروح الشفقة هذه . وكنت تتساءل عن صريح رأيك فى حق أى جماعة إنسانية فى التعبير عن نفسها بما يخصها . ولم تكن تعرف ما ينتظرك بعد خطوات قليلة .

خرجت من نور الصالة الشحيح إلى الردهات ساطعة الإضاءة بروح فنى لم يزايلك،روح متسامح،لكنك فوجئت فى غمرة النور بأشياء غريبة . كان هناك من مد الطاولات هنا وهناك فى الردهات . وعلى الطاولات جُهزت مواد الدعاية السافرة . جرائد تتكلم باسم اليهود السوفييت وتتبنى الصهيونية كحركة تحرير لشعب يريد أن يعود إلى وطنه التاريخى : إسرائيل.جرائد « الانبعاث » و « عصر نجمة داود » و « التوافق » . ثم كتيبات التعريف بإسرائيل وإرشادات لطالبى الهجرة . وخرائط لإسرائيل تبتلع الضفة الغربية والجولان وغزة وتسميها بأسماء يهودية . وهنا وهناك كانت تباع بادجات نجمة داود وعلم إسرائيل وكانت الطواقى الصغيرة فى مؤخرات الرؤوس تنتشر . وصعقتك المفاجأة .

برق فى عينيك بارق . ثم أحسست أنك على وشك التهاوى منهاراً على الأرض ... أظلمت الدنيا برهة،هيىء لك فيها أن قلبك قد توقف . حاولت التماسك . فعادت لك الرؤية وعدت تبصر من جديد ما صعقك : مئات التمائم — صورة طبق الأصل من التميمة التى اشتريتها من خان الخليلى وأهديتها لتمارا سرجيفنا وشيدت عليها أسطورتك.

صورة طبق الأصل زيد عليها نقش لنجمة داود على الوجهين وحول النجمة تناثرت كلمات بالعبرية والروسية والأوكرانية لم يستطع بصرك الزائغ أن يقرأها لكن قلبك المقبوض توقعها .

سألت،بينما راح قلبك يخفق وكنت تدارى ارتعاش يديك من شدة الانفعال . وراح البائع الصغير الذى يضع فى مؤخر رأسه تلك الطاقية الصغيرة السوداء يشرح لك .. كان يردد فقرات أسطورتك فقرة فقرة . بل بعبارات توشك أن تكون هى نفسها التى نثرتها على سمع تمارا من قبل . لم يتغير شىء إلا جملة البداية ، صارت : « هذه تميمة عبرية قديمة سرها عمره خمسة آلاف سنة » . وجملة الإغواء الأخيرة التى نقشوها بثلاث لغات حول نجمة داود . « إلى إسرائيل . إلى إسرائيل . إلى إسرائيل » .

أحسست أنك تختنق وأن ذبحة ستشق قلبك،وكنت فى حاجة ماسة إلى الهواء المفتوح حالا حالاً . اندفعت عبر باب الخروج إلى الشارع الجانبى لكنك كنت فى حاجة إلى أكثر من شارع جانبى صغير فجريت إلى الشارع الرئيسى الواسع . شارع « الكراسنى آرمسكى » تريد مكاناً فسيحاً تعب منه الهواء . وتنهَّدت فى البراح . فثمة أسئلة موجعة يلزمها الكثير من الهواء الطلق وبعض الانفراد .

كان للمساء فى شارع « الكراسنى آرمسكى » صفاء موحش لم يخفف عنك . لم يعطك ما تصبو إليه من الهواء رغم ترامیه واتساعه . بل أكثر أنه دفع إلى ذهنك بصورة قُوُل مجنزرات مدرعة رأيته مرة يعبر هذا الشارع فى واحدة من تنقلات الجيش السوفيتى عبر المدن . كان للجنازير على أرض الشارع المبلطة بالبازلت صوت موجع يضرس . كأن مفرمة أسطورية تهرس عظام بشر مسفوحين على البازلت . تندفع هذه الصورة إلى ذهنك . وتشعر بأنك ربما أجرمت دون أن تدرى . فكم من الصبايا والنساء اللائى رأيتهن فى الأوبرا سيشترين هذه التميمة . وينزلقن . تندفع أرواحهن المفرغة فى مجتمع الشعارات المفرغة وراء الخرافة . ينجذبن إلى سفر ربما لم يفكرن فيه بجدية أبداً . أو تدفع الخرافة ما اختفى فى دخائلهن من تردد حيال السفر .. عند أول منعطف من صعوبات حياة تنقلب على نفسها الآن فى بلاد السوفييت . وبموازاتهن سيسافر رجال .. أزواج وعشاق وإخوة . سيكتشفون بحس الاحتيال على النفس أن جد جدهم كان يهودى الأم . أو أن أم جدتهم كانت نصف يهودية . تكآت إن لم تكن موجودة سيختلقونها بالكذب أو بالرشوة أو بدونهما . وإسرائيل لن تقول أبداً لا . ولم لا ؟وقود من اللحم النهم يغذى آلة الحرب الصهيونية . قول مجنزرات تراه يهرس بيوت فلسطينيين صغيرة بيضاء .. يهرس لحم وعظام إخوة لك :

أطفال ونساء وشبان وعجائز . سيحرث قول المجنزرات الدموية كل هذا ليبتنى هؤلاء المهاجرون السوفييت بيوتهم فى الجولان والضفة وغزة . هل شاركت فى تجهيز هذا القول الدموى دون أن تدرى . سؤال كنت تود لو تجيب عليه تواً . ولم يكن هذا ممكنا ، فلم تجد أمامك إلا الفرار من شارع « الكراسنى آرمسكى » أى « الجيش الأحمر » ! لسعتك المفارقة وأوقفت أول تاكسى ليخرج بك من شارع البازلت الدامى ، والمجنزرات الدموية تلك .

تأكدت أن تمارا سر جيفنا تعلق تميمتك فى عنقها ما زالت بل أكثر .. كانت إيحاءات أسطورتك تعمل . وتعمل بسرعة لم تتوقعها،كانت تمارا تتورد كلها . بمجرد أن تمر بها هنا أو هناك كانت كثمرة تم نضجها على الفرع وتنتظر القطاف . تنتظر يدك لتمتد إليها أو تنتظر هبة هواء تدفعها نحوك حتى لا تشعر بابتذال نفسها . كانت تتورد وتتوهج بينما بردت أنت تماماً . كنت تبحث بأرق دائم عن كيفية وصول أسطورتك المختلفة إلى هناك .. كنت تتجسس عليها تقريبا .

تيقنت أن تمارا ليست يهودية أبداً . فكيف يمكن أن تكون صهيونية؟وتأكدت أن لا علاقة لها بيهود صهاينة ولو من بعيد . عرفت أنها ثرثرت مع صويحباتها عنك . لكنها

لم تتكلم أبداً عن أسطورتك . فكيف ذهبت أسطورتك إلى هناك؟أم أن الأسطورة لم تكن فى حاجة إليك حتى تصل إذ أنها قابلة للوجود بآلية الاختلاق ذاته .

وما التطابق إلاّ صدفة صنعها « ميكانيزم » واحد تتبعه عقول قديمة ، فهل يمكن ؟ وإلى هذا الحد من التطابق شبه المطلق ؟ تعبت . ولم يكف عنك السؤال فلم يمد يدك إلى الثمرة الدانية . ولم تسنح لها هبة هواء تدفعها نحوك . لكن الأسطورة كانت تمضى فى طريقها منفردة ... صارت لها حياتها .

مثل اللطمة تلقيت بهجة تمارا سر جيفما التى خرجت بها عن طور هدوئها وتحفظها المعتادين . أخبرتك وهى توشك على الرقرقة والتحليق أن التميمة فعلت فعلها وأنها ستذهب إلى مصر . لقد حصلت على « كامنديرفكا » ... تذكرة رحلة سياحية إلى مصر تقدمت للحصول عليها ووافقوا. صاروا يتساهلون مع راغبى السفر إلى الخارج . تم كل شىء بيسر خارق « خرافة .. سحر » ، وأخبرتك بموعد سفرها .

لم يكن موعد سفرها إلى مصر هو موعد سفرك أثناء العطلة . كانت ستذهب وحدها . وكنت فى واقع الأمر قد أسلست قيادها لشخص ما مجهول يبيع التمائم أو يصنعها فى مصر .. لعله فى خان الخليلى أو فى محال البازار عند سفح أبى الهول . وكانت مؤهلة للانهيار عند أول إشارة تصدر إليها من طرف إصبعه ... يامصطفى .

فــــؤاد زكـــــريا

غياب الوعى ، أم غياب الحياة

قفزت فكرة هذا المقال إلى ذهنى حين قرأت فى إحدى الصحف تفاصيل قرار مجالس الأمن الأخير بشأن قيام العراق بتدمير ما يملكه من أسلحة الدمار الشامل ، كشرط من شروط إيقاف إطلاق النار بصورة نهائية ، ثم طالعت فى الصحيفة نفسها نبأ عن أحكام إعدام صدرت ضد مهربى كميات كبيرة من المخدرات . وسار تداعى المعانى فى ذهنى على النحو الآتى :

إن العراق بلد مستورد للصواريخ والأسلحة الكيماوية والبيولوجية ، الخ ... وإذا أنتج البعض منها أو قام بتطويره ، فمن المحال أن يفعل ذلك إلا باستيراد أدوات الإنتاج وخبرائه من الدول المتقدمة صناعيا ، وهذه الدول تعد الاتجار فى الأسلحة ، سواء منها التقليدية وغير التقليدية ، مصدرا هاما ، وشريفا ، من مصادر ثروتها . فكيف إذن تحظى تجارة الموت الشامل بكل هذا الاحترام ، وترصد لها المبالغ الضخمة فى ميزانيات أعظم الدول ، ويعين لها وزراء ومسئولون يتمتعون فى مجتمعاتهم بمكانة عليا ، فى الوقت الذى يتضافر فيه العالم من أجل محاربة تجارة المخدرات ؟ إن المواد المخدرة ، على بشاعتها ، أقل خطرا بكثير من أبسط أنواع الأسلحة ، ناهيك عن نماذجها الحديثة المعقدة . فأى نفاق وأية ازدواجية يمارسها مجتمعنا العالمى المعاصر ، حين يتقبل مبدأ القتل بهذا اليسر ، بينما تثور أخلاقياته وفضائله ثورة عارمة ضد

تجارة تظل ، برغم كل أضرارها ، تمارس « فى إطار الحياة » ؟

إن المشكلة كلها تكمن فى نظرتنا إلى مؤسسة الحرب ، التى أحطناها بهالة من التبجيل والتشريف تجعلها هى ذاتها نوعا من « المخدر » أشد فتكا من كل السموم الخضراء والبيضاء . فقد تفنن أصحاب المصالح ، ومن ورائهم صف طويل من الأدباء والمفكرين والفنانين ، فى التغنى بأمجاد الحرب بوصفها ساحة الشرف والفداء والتضحية ، وكان ذلك ضروريا حتى يصبح من الممكن سَوْق زهرة شباب المجتمعات البشرية ، على مر العصور ، إلى مجازر لا صالح لهم فيها ، ولا ترتبط فى الأغلب بقضية واضحة من قضايا حياتهم . فلكى يضمن أصحاب المصالح تحمس المحاربين ، وقبولهم أن يسيروا طواعية إلى حتفهم ، كان لا بد من أن يبتكروا مجموعة من الأساطير التى ظلت مرتبطة بالحرب إلى حد أنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من معناها ومفهومها فى أذهان معظم الناس . وأهم هذه الأساطير ، التى هى أشبه بالمخدر الشديد الفعالية ، أسطورة الشرف : فالحرب ، وفقا لهذه الأسطورة ، هى أعلى مظاهر « الشرف » ، والجندى المقاتل يمارس « أشرف » عمل إنسانى . وبغض النظر عن غموض معنى « الشرف » فى هذا السياق ، فإن الفكرة تنطوى على تناقض صارخ : ذلك لأن الحرب تدور دائما بين طرفين . وإذا كان أحد الطرفين يجسد الشرف ويمارسه فى قتاله ، فلابد أن الطرف الآخر يجسد « اللاشرف » .. أعنى الخسة والوضاعة والجشع ، الخ .. وإلا لما كان لخوض المعركة ضده أى معنى . ولكن الذى ظل يحدث دائما هو أن كلا الطرفين كان ينسب الشرف إلى نفسه ، واللاشرف إلى الطرف الآخر ، مما يعنى بالضرورة أن الطرف الواحد يجمع بين صفتى الشرف وعكسه فى آن واحد .

إن « فولكلور » الحرب قديم العهد ، متعدد الجوانب ، ولا يسمح المجال هنا إلا بإشارة عاجلة إليه . ولكن هذا الفولكلور كان يبدو أمرا لا مفر منه فى عالم لم يكن يعرف سبيلا إلى حل خلافاته سوى استخدام القوة الغاشمة . فبقدر ما سيطر البشر « بالفعل » على الطبيعة وكشفوا أهم قوانينها وسخروها لخدمتهم بالتكنولوجيا السريعة التطور ، عجزوا عن استخدام العقل فى السيطرة على العلاقات الإنسانية ، وظلت الحرب ، كمؤسسة ونظام شامل ، هى الملاذ الذى يلجأون اليه كلما استفحلت نزعاتهم . وكان هذا يعنى تناقضا آخر ، أفدح وأبهظ فى تكاليفه بكثير : فنحن فى سلوكنا مع الطبيعة عقلانيون إلى أبعد حد ، وفى سلوكنا مع أنفسنا لا عقليون إلى أقصى مدى . وإذا كان نمط الحياة البشرية قد تغير بفضل المخترعات الحديثة تغيرا كاملا ، فإن أسلوبنا الراهن فى فض الخلافات الحادة بين بعضنا البعض هو بعينه أسلوب الإنسان البدائى ، سواء أكانت الوسيلة هى العصا والسيف أم الصاروخ وطائرات « الشبح » .

وأستطيع أن أقول إن الوضع ظل على هذا النحو حتى الحرب العالمية الثانية ، ثم بدأت الشكوك تساور الناس فى صحة هذا « الفولكلور » الحربى منذ أن ظهرت إلى الوجود أسلحة الدمار الشامل التى تهدد بإفناء البشرية فى دقائق معدودات . وحين جاءت الحرب الفيتنامية ، التى لم تستخدم فيها أسلحة غير تقليدية ، تنبهت البشرية إلى عنصر جديد : هو ضرورة التفكير فى « القضية » التى يضحى من أجلها المحارب . وكانت تلك نقلة هامة فى الوعى الشعبى بالحرب ، وبداية للإفاقة من تأثير « المخدر » : إذ

كان يكفى قبل ذلك القول إن الوطن فى خطر ، لكى يتدافع الشباب متحمسا إلى ميدان القتال ، دون تساؤل عن السبب الذى يقاتل من أجله . أما فى فيتنام فقد انقسم الشعب الفرنسى ثم الأمريكى على نفسه انقساما حادا ، وظهرت فى بلاد عديدة حركة قوية تعارض الحرب ، وتطرح لأول مرة ذلك السؤال الذى لم يكن أحد يجرؤ على طرحه فى الحروب السابقة : هل الشباب ملزم بتلبية نداء الوطن للقتال إذا لم يكن مقتنعا بالقضية التى يحارب من أجلها ؟

ثم جاءت حرب الخليج ، فأضافت عنصرا أعتقد أنه أخطر العناصر جميعا ، وهو النفور من الحرب من حيث المبدأ ، بغض النظر حتى عن « القضية » التى تشن من أجلها الحرب . فقد كان هناك رأى عام بالغ القوة ، فى أمريكا وأوروبا ، يرفض من حيث المبدأ إرسال الأبناء والأزواج لكى يُقتلوا فى حرب ، وخرج الناس فى مظاهرات صاخبة ترفع شعارات ترفض فكرة الحرب ذاتها ، كشعار : لا إهدار للدم من أجل الزيت ! ولولا أن سلوك الرئيس العراقى كان فى ذاته أبشع تجسيد للاستخدام اللاإنسانى للقوة المسلحة ، لأصبحت لهذه الأصوات الغلبة على كل من عداها .

وعلى أية حال فقد كان لهذا التيار تأثيره البالغ فى سلوك طرفى النزاع معا : فقد ركز الجانب العراقى فى دعايته على تخويف خصومه من « أم المعارك » التى سيسقط فيه القتلى من الطرفين بعشرات الألوف ، وظل حتى اللحظة الأخيرة مقتنعا بأن هذه المعركة الكبرى ستفضى إلى ثورة عارمة فى الرأى العام الغربى تؤدى إلى توقف الحرب دون نتيجة حاسمة . وفى مقابل ذلك تعمد الطرف الآخر فى الصراع أن يؤخر المعركة البرية تأخيرا ملحوظا حتى يقلل من الخسائر البشرية إلى أدنى حد - وهو ما حدث بالفعل - واضعا نصب عينيه أن فى بلاده رأيا عاما لم يعد يحتمل التضحية بأعداد كبيرة من البشر ، بغض النظر عن طبيعة القضية التى يحاربون من أجلها .

لقد أتيحت لى فرصة متابعة ردود الفعل على الحرب فى بعض العواصم الغربية طوال أسابيع عدة ، وكنت فى كل يوم أزداد يقينا بأننا نشهد واحدة من آخر الحروب الكبيرة ، وربما آخرها على الإطلاق . كانت العلاقات العالمية الجديدة ، التى استهلتها أحداث ١٩٨٩ فى أوروبا الشرقية ، تبشر الناس بانتهاء عهد المواجهة العسكرية ، وتضفى على « السلام » قيمة تعلو على قيم التضحية والفداء والموت فى سبيل الراية ، الخ ... وبدأت الشعوب تدرك أن المشاكل قابلة للحل بالتفاهم والتفاوض ، وأن الاقتتال كسبيل إلى فض المنازعات إنما هو اسلوب بدائى ينبغى أن يتجاوزه الانسان . وبدأ يتضح للشعوب تدريجا أن الحياة البشرية أثمن من المصالح والمكاسب مهما عظمت .

وبطبيعة الحال فإن لهذا الوعى حدودا : فحين تتحدث الدول المتقدمة عن « الحياة البشرية » تعنى حياة أبنائها ، لا أبناء الطرف المتصارع معها . وفضلا عن ذلك فإن شعوب العالم الثالث لم تستطع الوصول حتى الآن ، إلى المرحلة التى تقدس فيها الحياة البشرية إلى هذا الحد ، وحتى لو فعلت فإن انعدام الديمقراطية يحول دون تعبيرها عن أى موقف من مواقف الرفض . ويترتب على ذلك أن تظل بلاد العالم الثالث ميدانا للنزاعات المسلحة التى تحرص البلاد الكبرى على تجنبها ، وتظل سوقا

مفضلة لأدوات الموت والدمار التى تتراجع البلاد المنتجة لها عن استخدامها ضد بعضها البعض ، ويظل فولكلور المجد الحربى والشرف العسكرى والاستشهاد هو النغمة السائدة فى بلادنا ، بعد أن تجاوزته بلاد العالم الصناعى المتقدم .

لقد قلت مرارا ، ومازلت أقول ، إنه سيأتى يوم ينظر فيه مؤرخو المستقبل إلى تاريخنا الحالى على أنه يمثل « مرحلة ما قبل التاريخ » ، لأن التاريخ الحقيقى للبشرية إنما يبدأ منذ اللحظة التى تصل فيها أنظمتنا المعنوية إلى مستوى قدراتنا المادية ، فنطبق الأساليب العقلية والعلمية فى حل نزعاتنا ، بدلا من أسلوب الاقتتال الذى يظل دائما ، مهما تعقدت التكنولوجيا المستخدمة فيه ، بقية من بقايا العصور البدائية .

فى مثل هذا العالم ، الذى هو أقرب إلينا مما نتصور ، سوف نتعامل مع صانع السلاح وتاجره بأقسى مما نتعامل مع زارع المخدرات ومروجها . وسنحرّم ادوات الموت بصرامة تفوق تحريمنا لحبوب الهلوسة ومساحيق التخدير ، عندئذ ، سيعتدل ميزاننا لأول مرة فى تاريخنا ذلك لأن ما يقضى على حياة شعوب بأكملها ، يستحق تحريما وتجريما يفوق ما يكدر أو يخدر أفرادا متناثرين .

هذا ما يقول به المنطق السليم ... وكل الدلائل تدل على أن هذا المنطق هو الذى ستكتب له السيادة فى القرن المقبل .

سمير سرحان

حالة النقد الان
من النقد الحديث الى البنيوية

نعرف أن الكثيرين من الشعراء والروائيين والنقاد والممارسين يشعرون بأن جزءا كبيرا من الحركة النقدية في العالم الغربي الآن،محصور داخل أسوار الجامعات أو فيما يسمى بالنقد الأكاديمي . والواقع أن النقد الأدبي قد انقسم منذ الأربعينات إلى تيارين رئيسيين .

ـــ النقد التطبيقي ذو النزعة الاجتماعية ، ويمثل هذا التيار نقاد كبار مثل ليونيل تريلنج ، وليفز Leavis ، وكولين ويلسون ، وكازان،على سبيل المثال لا الحصر .

ـــ النقد النظري أو مايسمى بنظرية الأدب ، وهذا التيار يقوده في آن واحد النقاد الماركسيون ، وأرباب النقد الحديث ، وكذلك كبار المنظرين من أمثال نورثورب فراى وريتشارد بلوم ، وأساتذة الأدب المقارن من أمثال دى مان de Man وهارتمان ورنيه ويلك وإيهاب حسن ، ثم في الفترة الأخيرة أرباب المدرسة البنيوية .

وقد اتسعت الهوة بين هذين التيارين شيئا فشيئاً حتى أصبح لدينا الآن ـــ تقريبا ـــ نوعان مختلفان من النقد الأدبي يمثل كل منهما أبناء « مهنة » مختلفة . فهناك « الخبراء » من أرباب نظرية الأدب الذين يسيطرون على

الدراسات الأدبية فى الجامعات (وإلى درجة أقل فى فرنسا التى يستهوى جمهور القراء فيها الحديث فى نظرية الأدب) ، وهناك من الجانب الآخر النقاد الممارسون ومحترفو مهنة النقد .

والمشتغلون « بالنظرية يميلون نحو التحليل الفلسفى والتاريخى والجمالى واللغوى . أما المتحررون منهم قليلا فقد عكفوا على دراسة التجربة الأدبية المعاصرة ، والقيم المعاصرة،ومحاولة وضع مقاييس محددة لتقييم الأدب . وأما «الخبراء» فهم يملأون بكتاباتهم المجلات العلمية التى تصدرها الجامعات ، وكذلك المجلات الأدبية المتخصصة ، أما النقاد الممارسون فهم يملأون صفحات المجلات العامة ذات التوزيع الأوسع والجرائد اليومية .

من الواضح أن هذا الانفصال بين التيارين أو « المهنتين » النقديتين» يدق ناقوساً للخطر معلنا أن هناك خطأ ما فى النشاط النقدى المعاصر . فالنقد التطبيقى أصبح انطباعيا وصحفيا خفيفا بدرجة متزايدة ، بينما أصبح النقد النظرى ذا طابع تقنى متخصص وانفصلت الأكاديمية عن السوق العامة للأدب .

وفى عام ١٩٧٠ تحدث الناقد الكبير بول دى مان عن أزمة النقد فى العالم الغربى وخارجه . رغم أنه أعرب عن بعض التعاطف مع البنيوية . ومنذ ذلك الوقت والأزمة فى ازدياد . فسلطة النقد الأدبى بدأت منذ ذلك الحين تواجه تحديا متزايدا من حركات التحرر فى المجتمع ، وأيضا من الشعور المتزايد بأن المقاييس التقليدية فى النقد لم تعد صالحة لا ستيعاب الأفكار والأشكال الأدبية الجديدة . وما يراه البعض على أنه أزمة فى النقد يراه آخرون على أنه تحرر من القوالب والمقاييس القديمة وإحياء للطاقة الإبداعية الجديدة فى عالم لم تعد تحده حدود أو قيود .

أما بالنسبة للنقاد الممارسين الذين لا تهمهم فى كثير أو قليل دروب ومسالك النظرية من بنيوية إلى أسلوبية إلى سيميولوجية إلى غير ذلك من التيارات المعاصرة ، فإن أفضلهم يتناولون الإبداع الأدبى من وجهة نظر اللحظة التاريخية التى يعبر عنها هذا الإبداع ومن منظور اجتماعى .. أى أنهم يرفضون منهج الفن للفن ويعتنقون منهج الفن للمجتمع،كما يفصحون عن اهتمام عميق بالأسلوب . وهم على وجه الإجمال ، لا يهتمون بقيم الشكل الخالص ولا بالتحليل اللغوى للنصوص الأدبية ، بالرغم من إلمامهم بالنظريات النقدية المعاصرة وما قبلها من نظريات .

أما تطور نظرية الأدب فى العصر الحديث فهى قصة أخرى .. وقصة معقدة إلى حد كبير.لكن التيارات الأساسية فيها كانت هى : النقد الحديث ، النقد الماركسى وهو أكثر أشكال النقد الاجتماعى التزاما ، والبنيوية ، وتمثل هذه المدارس الثلاث من النقد الأدبى تيار الاستمرار ، وفى نفس الوقت عوامل التمزق فى النظرية النقدية ، مما يشكل فى مجموعه أزمة النقد الآن .

ومراحل تطور هذه المدارس تمثل ما مر به النقد الأدبى فى العالم الغربى من تحولات .. فهو تارة يعلى من شأن النص على حساب الناقد ، ومرة أخرى يعلى من شأن الناقد

على حساب النص ، وهكذا ، مما سبب تخبطا شديدا فى الممارسة النقدية فى العصر الحديث.فبينما أحيا النقد الحديث النزعة للاهتمام الشديد بالنص دون العوامل السياسية والاجتماعية والتاريخية التى يعكسها ، فإن أرباب البنيوية لم يلقوا اهتماما للمعنى مؤكدين اهمية المبنى . وكلاهما (بما فيهم النقاد الماركسيون وإن كان ذلك بأسلوب آخر) ، ضخَّم من دور القارىء أو المتلقى فى إعطاء العمل الفنى قيمته الحقيقية .. فالقارىء هو الذى يقوم بإعادة بناء النص فى ذهنه . وهناك ناقد بنيوى ، على سبيل المثال ، هو الإيطالى أمبرتوإكو Umberto Eco ، وهو من أصحاب البنيوية الجديدة ، يقول بأن «القارىء يعيد خلق النص بقراءته له » ... وهى عملية كما يقول الناقد وليم فيلبس تنطوى على نوع من الاغتيال ، فإعادة ولادة النص فى ذهن القارىء تنطوى فى الحقيقة على اغتيال المؤلف . أما بالنسبة لتقييم العمل الأدبى ، فإن هذه العملية تختفى تماما عند أصحاب النظرية ، لكنها تشكل الأساس فى النقد التطبيقى .

وهناك مفارقة هامة ينطوى عليها هذا التطور الذى مرت به النظريات النقدية ، فقد كان الهدف الأول لأصحاب النقد الحديث هو التأكيد على استقلالية الأدب عن غيره من الأنشطة الإنسانية الأخرى ، اجتماعية كانت أم سياسية ، والتأكيد على قدسية النص التى تعلو على أية أعتبارات عملية أخرى . وكان هم هذه المدرسة الأول هو ضمان التفسير الصحيح للنص من حيث هو بناء ونسيج، لا من حيث هو نتاج لمجتمع أو لحقبة تاريخية معينة . وقد أدى هذا الاتجاه إلى ظهور مجموعة من النظريات التى أستمدت أصولها منه،وكلها تتعلق ببناء النص ومعناه ، وتعتمد القراءة الدقيقة والمدققة للنص وسيلة للتحليل النقدى .

وكما نعرف جميعا فإن النقد الحديث ظهر كرد فعل للنقد الرومانسى والنقد الانطباعى الذى يفسر العمل الأدبى فى ضوء انطباعات الناقد الشخصية أو فى ضوء حياة الكاتب وظروفه الشخصية أو الاجتماعية ، كما ثارت هذه المدرسة أيضا على التفسير الاجتماعى والتاريخى للأدب،فكانت محاولة لتحرير الأدب ذاته من النظرة التى تعتبره جزءا من علم الاجتماع أو السياسة أو الأخلاق . وأصحاب النقد الحديث يقولون إن القصيدة ــ وقد كانت معظم كتاباتهم تنصب على الشعر ــ هى عمل إبداعى يتميز بتعدد مستويات المعنى وتعقد الدلالات،فلا يمكن حصره فى معنى أو مدلول واحد . لكنهم لم يكونوا يؤمنون فى نفس الوقت ــ مثلما يؤمن أصحاب البنيوية مثلا بأن تحليل النصوص يستلزم تفكيكها ثم إعادة بنائها ، كما لم يؤمنوا بأن القارىء شريك فى تأليف النص الأدبى .

ومع ذلك فهناك مساحة مشتركة بين النقد الحديث والمرحلة التى جاءت بعده فى تطور النقد الأدبى المعاصر

وهى البنيوية ، هى التأكيد على أهمية النص » ... وإن سارت البنيوية خطوة أبعد فى تجاهل البعد التاريخى والاجتماعى للنص تماما ، بالرغم من أن البعد التاريخى والاجتماعى هو مخزون الخبرة البشرية الذى يستمد منه الكاتب مادته . ولقد كان رد أصحاب النقد الحديث على تجاهلهم للإطار التاريخى والاجتماعى للعمل الأدبى هو

انهم يسلمون بوجود هذا الإطار كأمر بديهى،حتى يركزوا على تحليل عناصر الشكل والصنعة الفنية فلا يضيعوا الوقت فى شرح خلفيات العمل الأدبى ، إذ أن هذه العناصر نفسها هى التى طال تجاهلها أو عدم الالتفات الكافى إليها فيما سبقهم من تيارات ومدارس نقدية . ومع ذلك ، فإن اهتمامهم بالنص فى استقلاله عن هذه العوامل التاريخية والاجتماعية يعد خطوة أساسية فى الاتجاه الذى تبنته البنيوية بعد ذلك،وهو التركيز على النص وحده دون غيره وباستخدام علم اللغويات كمفتاح لفهم النص . وقد كانت إرهاصات هذا الاتجاه موجودة عند أصحاب النقد الحديث انفسهم ، فريتشارد بلاكمر R. Blackmur مثلا قال ذات مرة إن مستقبل نقد الشعر يكمن فى علم اللغويات . وربما كان بلاكمر يعنى حين قال قولته هذه تحليل لغة الشعر بالمعنى التقليدى للكلمة ، وليس النظريات الحديثة لعلم الاجتماع ، على عكس البنيويين الذين يؤمنون بأن جوهر الأدب هو اللغة . ومن هذا المنطلق فإنه يمكن اعتبار النظرية البنيوية ، كما يقول الكثيرون من ممارسيها ، اتجاها يختلف اختلافا جذريا عن كل ما سبقه من نظريات النقد التقليدية .

ولابد عند التعرض للنقد الحديث ومن بعده البنيوية،أن نثير هنا قضية القيمة أو « تقييم » العمل الأدبى وليس مجرد تحليل عناصره الشكلية أوالبنائية ، فمنهج كل من المدرستين لا يعطينا فى النهاية إجابة شافية على سؤال هو من أهم الاسئلة التى يجب على الناقد أن يجيب عليها إن لم يكن أهمها جميعا . وهو : هل هذا العمل الأدبى عمل جيد أم لا ؟ إذ لا يكفى « وصف » مكونات العمل الأدبى

لإ صدار حكم « تقييمى » على قيمة هذا العمل . ولا يكفى أن يقول لنا أصحاب النقد الحديث إن القصيدة الجيدة هى التى تحتوى على قدر وافر من المفارقات الشعرية ، والدلالات المتعددة والبناء المركب وغيرها . وقد قال الناقد الكبير ف . ر . ليفز F . R. Leavis ذات مرة،إنه مالم يستطع الناقد أن يحدد لقارئه القيمة الحقيقية للعمل الأدبى ، فإن هناك خطورة شديدة فى منهج التحليل الوصفى ، سواء فى النقد الحديث أو البنيوية ، إذ قد يتوهم القارىء أن أى عمل أدبى مثل أى عمل آخر ، وأن أدوات التحليل فى النقد الحديث أو البنيوية يمكن استخدامها فى تحليل نصوص متفاوتة المستوى والقيمة تماما .

وإذا كان أصحاب النقد الحديث والبنيوية معا يعودون بالنص إلى عناصره الشكلية المجردة عن محتواه الاجتماعى أو التاريخى ، فإن النقد الماركسى على الجانب الآخر يحصر النص فى مدلولاته الاجتماعية والسياسية والتاريخية دون الاهتمام الكافى بعناصر البناء أو الشكل ،

واضعين « القيمة الفنية » للعمل الأدبى فى الدرجة الثانية أو الثالثة بعد مكانته داخل المنظور التاريخى . **فجورج لوكاش** مثلا ، وهو من أفضل النقاد الماركسيين ، ينظر إلى الرواية الحديثة كتعبير عن انهيار الطبقة البورجوازية ، ويتحدث عن الروائى الألمانى **توماس مان** باعتباره آخر الروائيين العظام ممثلى البورجوازية ، وأعظم من سجل انتصارات هذه الطبقة واندحارها ، ويفسر نواحى القصور فى رواياته بعجزه عن الوصول إلى رؤية اشتراكية للإنسان والمجتمع .

ومن أفضل المحاولات لتطور النقد الماركسى من داخله ما قام به هربرت ماركيوز Herbert Marcuse فى كتابه الأخير « **البعد الجمالى : نحو نقد علم الجمال الماركسى** » وفيه يدفع بأن الفن « **لايعكس مايسمى بحقيقة الوجود ولا مصالح طبقة بعينها . وإنما الفن الحقيقى هو ثورى بطبيعته ، ليس فى تأثيره السياسى العاجل فى التحريض على الفعل ، وإنما فى هدمه للمسلمات القديمة والأفكار البالية ، وبالتالى مساهمته فى خلق وعى متطور بالواقع** » .

ويفترض هذا الرأى أن الفن ، مثله مثل التاريخ ، هو عنصر من عناصر التقدم نحو تحقيق مجتمع أفضل ، وبالتالى فهو يعبر عن حقيقة أعمق وأشمل . وباختصار إن الفن هو نوع من الحقيقة العليا التى تبشر بالعدالة والتقدم ، وأداة من أدوات التحرير الفكرى والاجتماعى .

وهذه النظرة فى مجملها تفترض أن الفن يلعب دورا فى الإصلاح الاجتماعى .

وإذا كان الاتجاهان السائدان فى حركة النقد المعاصر وهما ، النقد الحديث والبنيوية بعده من جانب ، والنقد الماركسى من جانب آخر ، يبدوان وكأنهما يقفان على طرفى نقيض ، إلا أن هناك أرضية مشتركة تربطهما وهى التأكيد على أهمية القارىء . فالنقد الماركسى يفترض أن تغيير القارىء هو هدف العمل الأدبى ، وكلما اتسعت قاعدة القراء كلما استطاع العمل الأدبى أن يحدث أثره فى التغيير الاجتماعى المنشود .

وخارج هذه الاتجاهات هناك عدد من النقاد المعاصرين الكبار الذين لهم وزن وتأثير كبير فى حركة النقد الأدبى المعاصر،ولكنهم لا يلتزمون بمدرسة معينة وإن كانوا يسيرون بإحدى القدمين على أرض النظرية وبالأخرى على أرض التطبيق ، ومن أهمهم نورثورب فراى Northorpe-frye وهارولد بلوم Harold Bloomاما منهج « فراى » فى تصنيف الأدب حسب الفصول الأربعة ، وكذلك نظريته فى البعد الأسطورى للأدب التى تعتمد على فكرة « النماذج الفطرية » Archetypes ، وكذلك نظرية « بلوم » فى التأثير ، فقد لعبت دورا هاما فى تدريس الأدب لطلبة الجامعات — خاصة الأمريكية — وبالتالى إعداد جمهور واسع من متذوقى الأدب من خلال التعليم النظامى . وقبلهما كان الناقد الكبير ايفور ونترز I. Winters الذى أتخذ موقفا متوسطا بين التأكيد على القيم الجمالية من

ناحية ، وعلى الوظيفة الاجتماعية للأدب من ناحية أخرى . وهناك أيضا أساتذة الأدب المقارن مثل «هارتمان و دى مان » وغيرهما . الذين بدأوا يدمجون مناهج التحليل البنيوى مع المناهج المعروفة للأدب المقارن ، فرنسية كانت أم أمريكية .

ولا يسع المستقرىء لحالة النقد المعاصر إلا أن يلاحظ أن البنيوية تمثل تغيرا جذريا فى الاتجاهات المعاصرة للثقافة والنقد على حد سواء . فمن الناحية الثقافية نجد أن أصحاب البنيوية ، مثل النقاد الماركسيين الذين تأثروا بهم ، يعمدون إلى تفكيك نظام الأفكار والمؤسسات القائم من أجل إعادة بنائه . وجدير بالذكر أن التأثير الماركسى على البنيوية هو تأثير كبير خاصة عند البنيويين الفرنسيين ، وهناك تشابه كبير بينهم فى المصطلح النقدى وفى موقفهم من « المجتمع البورجوازى » ، كما أن البنيوية نفسها تعتبر حركة يسارية . والفرضية التى تحكم عمل أصحاب البنيوية أنه لا توجد مسلمات فكرية أو أية حدود تحدد الأنماط المتفق عليها من الأفكار أو السلوك . وفعل « يكتب » نفسه ecrire كما يقول بارثيز Barthes هو فعل لا مفعول له ولا فاعل ، وإنما هو منظومة العلاقات (أو الدلالات) التى يتكون منها النص الأدبى . ولذلك فإن أصحاب البنيوية يجدون أنفسهم،عند التطبيق فى الرواية التجريبية المعاصرة التى تلغى مبدأ « الحكاية » أو الحدوتة كما تلغى تكنيك تتبع مصير الشخصيات من بداية إلى نهاية .

وتبقى عدة ملاحظات بسيطة على منهج البنيوية ونفعها فى إضاءة المشكلات النصيّة والنقدية فالواضح أن السواد الأعظم من الكتابات البنيوية ــ مثلها مثل الكثير من كتابات تحليل النصوص فى النقد الحديث ــ تبدو وكأنها تمرينات ذهنية عنيفة يقوم بها لاعبون مهرة على حساب الهدف الأصلى وهو النص ، الذى تتضاءل أهميته فى اللعبة النقدية أمام مهارة التمرين البنيوى وتخريجاته .

وخلاصة القول أنه بالرغم من أن هذه النظريات النقدية الحديثة مثل النقد الحديث والنقد الماركسى والبنيوية والسيميولوجية وغيرهاءقد جعلت من النقد الأدبى مؤسسة قائمة بذاتها خاصة فى الجامعات ، وكانت فى أحيان كثيرة من العوامل المساعدة على تكوين الذوق الأدبى لدى قطاع عريض من الطلبة الذين يدرسون النصوص الأدبية كجزء من مناهجهم الدراسية ، إلا أنها حققت حالة من الانفصام الشديد بين الأدب والشارع الثقافى العام حيث لايمكن للمتلقى العادى ــ الموجه إليه هذا الأدب أساسا ــ أن يحيط بهذه النظريات الجديدة الموغلة فى التخصص . فأصبحت المؤسسة النقدية محصورة فى أغلب الأحوال داخل أسوار الجامعات والمحافل المتخصصة ، وهذا التوغل فى النظرية المتخصصة وتطبيقاتها أبعد المؤسسة النقدية أكثر وأكثر عن الخبرة الإنسانية التى يقدمها العمل الأدبى وعلاقتها ببقية مكونات الثقافة فى عصرها . وكما قال ريتشارد بلاكمور : « لا يمكن لأى كمية من التحليل اللغوى أن

تشرح لنا الإحساس الكامن وراء القصيدة أو الروح التى بثها فيها الشاعر » .

ولاشك أننا بدأنا فى النقد العربى نلحق بهذه الصورة النقدية التى وردت إلينا من الغرب ، فقد شاع بيننا النقد الحديث منذ أن دعا إليه رشاد رشدى فى الستينات ، كما كانت لدينا منذ الستينات أيضا نماذج فى النقد الاجتماعى والتاريخى ممثلة فى أعمال مندور ، وبعض النقد الماركسى ممثلا فى أعمال محمود العالم وزميله د . عبد العظيم أنيس ... إلا أن هذه التيارات ظلت فردية لا تتحول إلى مؤسسة نقدية هامة فى الجماعة أو فى الشارع،وإن كان تيار النقد الاجتماعى قد غلب عند الكثيرين من نقاد الصحف الذين تتلمذوا على أيدى مندور سواء فى قاعات الدرس أو إعجابا بالمقولة العامة بأن الفن للمجتمع ، ناسين أومتناسين أنه لم تكن هناك أبدا مدرسة فى مصر تدعو إلى ما يسمى بالفن للفن،وإنما كانت الدعوة هى اعتماد مناهج النقد الحديث فى التحليل النصى ..... وأخيرا فقد أخذت فى أواخر السبعينات وحتى الآن تيارات حديثة موغلة فى التخصص مثل البنيوية والأسلوبية والسيميولوجية وغيرها،تضرب أبوابنا النقدية بشدة .. فتوسع الهوة مرة أخرى بين النقد الأدبى والشارع الثقافى أو حتى الشارع العام .. وتعود بالنقد الأدبى القهقهرى إلى داخل أسوار الجامعات أو المجلات المتخصصة التى قد لا يقرؤها إلا من يكتبون فيها أو أصدقاؤهم من المعجبين بقدراتهم الفذة على القيام بتلك التمرينات الذهنية العجيبة المرهقة .

وفى رأيى أن هناك دورا أساسيا لابد أن يلعبه النقد الأدبى لكى يكون مفيدا للقارىء والمتخصص معا . وهو أن يضع مقاييس محددة للقيمة الأدبية والفنية ويصدر الأحكام النقدية التى تفصح عن القيمة الحقيقية للعمل سواء من الناحية الفنية أو فى علاقته بالمجتمع وأفضل نماذج النقد عادة هى تلك التى تحقق هذا الهدف من خلال التفاعل مع أنماط الفكر والفن والأدب فى عصرها ، ومن خلال اتخاذ المواقف تجاه القضايا الأدبية والثقافية المثارة . ولكى يلعب النقد هذا الدور لايمكن فصله عن وظيفته فى التقييم — لا مجرد الوصف — فالتقييم هو جزء أساسى وطبيعى وعضوى من عملية النقد . وكما أن كل عمل فنى جديد هو بشكل أو بآخر نقد لما سبقه من أعمال ، فإن كل عمل نقدى لابد أن يحدث تأثيرا فى تغيير اتجاهات الإبداع الأدبى .

محمـــود الــــوردانى

رائحـــة الليـــل



لما بان شبحها بعيداً فى العتمة ، تركت ساقىّ تنطلقان ، والرياح تندفع بين أوراق الشجر المتتابع على الجانبين ، ورائحة الليل حريفة تملأ الأرجاء ، أحسها تنفذ إلى مسامى . لا أخشى شيئاً قدر خشيتى من الفئران التى اسمع صرخاتها القصيرة على حافتى الممشى الضيق . وقلت لنفسى إننى سوف أتجنب رفع عينى إليها ، وسأكتفى فقط بإحساسى أنها هناك تطل وترانى ، وربما كانت تشير لى الآن ، بشعرها القصير يحف بجانبى وجهها ، والليل يضوى على ذراعيها العاريتين البعيدتين وأنا أحمل جسمى حملاً على الركض ، ودقات حذائى مكتومة وتثير تراباً خفيفاً ، سرعان ما يغيب وسط رائحة الليل . ووئيدة جعلت تجيئنى الروائح الأخرى على مهل . ليمون ونارنج وريحان ويوسفى ، ويحل إرهاق هادىء عذب ، وأنا لا أدع قدمى تلمسان الأرض ، عازماً على الوصول قبل أن أرفع عينى نحوها .

كان ثمة ضوء خفيف لايكاد يستبين يبدو من خلفها . لما لمحتها قبل أن أركض . وها أنا سوف أصل إليها ، وألوح حين ترانى أسفل الشرفة ، وأرمى لها بقبلة ثم أدلف إلى الباب الواسع ، وعلا صوت الفئران جارحاً رفيعاً . وضجيج كلاب بعيدة ، وربما عربات وقطارات . وأنا أطرق الأرض بخفة ، بل وأرغب فى أن أغنى ألحاناً أحبها ، لكننى تذكرت أننى كثيراً ما أنشز وأنسى الكلمات واخترع كلمات أخرى ، فتستولى علىّ خيبة دفينة لأننى فشلت فى حفظ أغنيات كثيرة

وبعد ما دهشت ، لما رفعت عينى إليها ، وأنا اصعد السلالم الاربعة المفضية إلى المدخل ، قبل أن أنحرف نحو الباب ، وأستقبل رائحة الريحان فى الحوضين المتقابلين فى الركن . لم أجدها ولم أجد الشرفة ، فتوقفت أمسح المكان جيداً . مكان الشرفة وجدت نوافذ صغيرة ضوؤها خفيض .

أغلقت عينى بقوة . نعم لقد رأيتهـا من بعيد ، يحيط شعرها القصير بوجههـا ، وذراعاهـا العاريتـان يضوى عليهما الليل فى الشرفة المعلقة فى الدور الثالث ، ذلك الذى يتعين علىَّ أن أصعد إليه الآن . وأنا قد ركضت كثيراً ، ربما منذ أول الليل ، وأظن أنه آن لى أن أستريح بعد كل ما جرى . وبالرغم من الليل والبرودة ، كان جسمى مبللاً تمـاماً من العـرق . ودون أن أفتح عينى ، انحـرفت إلى اليسار ، محاذراً الاصطدام بالحجر الضخم الذى يسد جزءاً من العتبة .

على أننى بعد الدرجات الثلاث الاولى ، استعددت للقفز فوق درجات الدور الاول على أصابع قدمى كما أفعل دوماً . تلففتنى أجسام وأجسام تثغو وتوهوه وتوصـوص وتموء وتفـح وتخور وتعـوى : أجسام وأجسـام مشعرة وغـير مشعرة . عارية جميعها وساخنة وأنا أنقلب وأقوم وأتقلب مجاهداً فى الاحتفاظ بوجهتى ، وأتقلب ثانية فوق أجسام تهتز وتنهض وتقعى وتتدافع . أغمضت عينى وقلت لنفسى إن علىّ أن أتجه إلى الصعود فى كل الاحوال ، وألا أخشى هذه القشعريرة التى تجعلنى أتقزز من ملمس الأجسام العارية الجارحة . رحت أنـأى بنفسى قدر الطـاقة عمـا أحسب أنه خطومها وأفواهها وأنيابها ، غير أن صراخها الملتاث أصابنى بالجنون فجـأة كانت تـزوم ثم تجأر من قدمى الخائفتين ، أخلصهما من بين الجلود ، فأنقلب على وجهى وأمـد ذراعى قبل سقـوطى وأستند لأقـوم مـرة أخرى ، وأولى وجهى نحو الطـابق الثانى دون أن أرى شيئاً . أمد يدى إلى الجدار ، فتدفعنى الأجسام للترنح ، فأمد يدى الأخرى محاولاً الاستناد إلى الدرابزين غير أنها تعاود الدفع .

منذ قليل ، خلت أننى نجحت فى الافلات من أى مراقبة محتملة . حملتُ حقيبة « سمسـونايت » من ذلـك النوع الـذى أمقته ، وأمقت هيئـة من يحملونـه لكننى رضيت بحملها ، وتوجهت إلى « الفجالة » ، ومضيت أدور وألف فى « باب البحر » حتى اقتربت الساعة من السابعـة ، وفى تمام السابعة بدأت السير ، فمن يقابلنى ، ويحمـل عنى الحقيبة المحشوة بـالأوراق ، والتى كان متعينـاً علىَّ أن أسلمها له ، بعد أن كان هناك احتمال بتعرضى للمداهمة ، وبالتالى الاستيلاء على الأوراق — من يقابلنى إذن ، كنت أعلم انه سوف يبدأ السير فى السابعة ايضاً من أول شارع « كامل صدقى » من ناحية « الضاهر » ، بينما أبدأ أنا من ناحية « رمسيس » ، مضيت متمهلاً أتفرج عـلى المكتبات المتتالية : صناديق زجاجيـة متجاورة تحـوى كراسـات وأغلفة كتب وأقلاما وعلب ألوان تتتابع وتتتابع بلا انقطاع ، حتى كـدت اصطدم بهـا . ابتسمتُ فى البـدايـة ، ثم انفرجت شفتاها عن ضحكة حقيقية ، وأنا مرتبك بالفعل ،

بل وربما بدا علىّ أننى أبحث عن طريقة للتخلص منها ، مثلما نفعل عندما يقابل أحدنا صديقا أو قريباً له ، بينما نكون مع زملائنا فى مهمة ، عليك لحظتها أن تنتحى بمن قابلته بسرعة ، وربما تدفعه لتبتعد به . عرفتها منذ أكثر من عام ، وظللنا شهوراً نلتقى فى أماكن مختلفة متباعدة :

حديقة الحرية بـالقرب من متحف مختـار وجامـع عمرو وشارع مسرة وشـارع الأزهر وعنـد حديقـة المريـلاند ومحطة مارجرجس أتسلم منها حقيبة الأوراق ونلف معاً ، نختبر المراقبة خلفنا ، قبل أن ينفصل كل منا عن الآخر فى البـداية ، كنـا نتبادل حـديثـاً مقتضبـاً عن الشـوارع والحارات التى نقطعها لنتـأكد ممن يحتمـل أن يكونـوا خلفنا ، لم يكن ممكنا لنـا أن نجلس معاً فى أى مكـان ،

ولا إطالة الفترة التى نمشى فيها معاً . أتسلم منها الحقيبة البلاستيكية ، وبداخلها الأوراق الملفوفة فى حقيبة أخرى مربوطة جيداً . وقبل أن نفترق ، نتفق على الموعد التالى بعد أسبوعين فى مكان آخر . أحببت طريقتها فى نسبة الضمائر واستخدامها للمبنى للمجهول كى تنجو من مزالق الكشف عما لا تبغى كشفه وأسرتنى قصة شعرها القصير الفاحم على جبهتها .. ثم أنها كانت وحيدة مثلى ومرهقة . على أننا قاومنا فترة طويلة دون مبرر ، وبتنا نطيل لقاءنا ، ويتملى كل منا فى الآخر ، وتتهلل هى فرحة تحكى عما جرى لها طوال أسبوعين كاملين ، وتزودنى بكمية من النصائح عن الأكل والتدخين والنوم فيما أحكى لها عما جرى لى بدورى وحين بدا أن مقاومتنا قد هانت ، تعرضت للاعتقال عدة شهور فى إحدى الحملات الموسمية . غابت عنى وغبتُ عنها حتى فاجأتنى ، ترتدى « بلوفر » مفتوحاً فوق فستانها الصوف القصير بلون الكمون . قالت ، مسرعة متهللة ووجهها قريب منى ، وأنا أتملى عينيها ووجها الأبيض الشاحب وأعضاءها :

« تعال ندخل من هنا ... »

وانحرفنا فى الشارع المقابل ، فتابعت هى بنفس السرعة

« اسمع ... سوف أسلم الحقيبة بعد خمس دقائق ... هاتها وامض أنت . غابت فى لحظة ، ووجدتنى أتوقف قبل أن أهتف بها . ضربت غاضباً مقرقفاً فى البرد على غير هدى ، دون أن آبه بالخروج من شبكة الأزمة المحكمة الممتدة حتى سجن الاستئناف ، متوقعا فى كل لحظة أن أراها تطلع لى فجأة وأقفل راجعاً معها وهاهى تتجلى لى أخيراً فى شرفة مسكنى بعد كل هذا الركض والنصَبْ

وجدتُ قدمى تخوضان فى الهواء ، وقد فارقت الجلود الساخنة ، ثم انقلبت على وجهى ، وأحسست بالألم عنيفا يتقد فى أنفى وعينى ، واندفعت أنهب السلالم القليلة حتى الطابَق الثانى ، ولم يبق أمامى إلا طابق واحد وأصل إلى مسكنى ، وجعلت أمسح أنفى وأتحسس عينى وأشم رائحة الدم شاعراً بلزوجته بين أصابعى .

تراجعت أصوات الهدير والخوار والعواء حتى بقى هسيس بعيد . وتعودتْ عيناى على الظلام ، فيما كانت البسطة الطويلة للطابق الثانى يبدو شبح جدارها فى الأعلى . فى الناحية اليمنى يسكن عدد كبير من الطلبة فى الشقة المفروشة . وفى الشقة اليسرى القابعة تحت مسكنى بالضبط تسكن الأرملة الصغيرة مع أمها العجوز التى تبادلنى الحديث كلما طلعت إلى شرفتى : ترفع لى وجهها وعيونها الباهتة وهى جالسة فى الشمس ، تحدس ما أقوله لها من حركة شفتى . وحين اقتربت ، أمكننى أن أرى الضوء القليل يتسلل عبر باب الشقة الأولى المفتوح .

مضيت أقاوم الرغبة فى الاستدارة برقبتى ومعاودة النظر إلى الجلود التى أفلتُ منها وشيكاً ، بل إن رقبتى كانت تؤلمنى وأنا أجهد فى تثبيتها وتلمس درجات السلم بأطراف قدمى ، قبل أن أقدم على الانتقال إلى الخطوة التالية .

خيل لى فى البداية أنه حفيف أوراق شجر كثيف ، يبدأ خفيفاً هيناً ثم يروح يشتد ويشتد ، وباب الشقة الأولى مفتوح ، فأشعر ببرودة قاسية ، وأتكوم على أعضائى مسرعاً ، غير أننى بوغتُ بأصوات نسوة مفردة ياحمادة ... أوعى كده ... يفتح الله ... بل وسمعت واحدة تهتف باسمى بتلك النبرة الواثقة المستسلمة فى آن معاً

ولما شفت النور الخفيض ينبعث من باب الحجرة القريبة ، اخترقت المدخل ، وتوقفت حين انصفق الباب بسرعة ، لكننى لمحت شبحها فى لحظة قبل أن تختفى . كانت تلبس قميص نوم قصيراً وشعرها المقصوص يحيط بوجهها الأبيض الشاحب ، بل واستطعت أن أحدد لون القماش الاصفر لقميص نومها الخفيف .

ثم بدأ هتاف ما بأصوات أنثوية لا تكاد تسمعها ، ورأيتهن يلوحن بالشورتات والفانلات الرياضية وخصورهن تتمايل متزاحمات متلاصقات عبر الحجرة التالية . استدرت متجها إليهن مبتسما رافعاً يدى محاولاً أن أتبينها .

لم أكد أتحقق منها ، حتى مرت من حولى النسوة المحلولات الشعور ، ذوات الجلاليب السوداء السابغة المشقوقة من الصدر . كن يهرعن منتحبات ، وأنا خائف من اصطدامهن المفاجىء بى ، وهن يتدافعن ورائحة شعورهن الطائرة فى الهواء تحلق وتغمرنى مثل رائحة الجوافة ، على أننى ما لبثت أن وجدت نفسى أركض معهن فى نفس الاتجاه ، حتى وصلت إلى النافذة المفتوحة على الليل وأصوات الطيور وحفيف أوراق الشجر . التصقن بى والتصقت بهن ، ونحن جميعاً نطل . وطفقت أحاول مشاهدة مايرين ، غير أن حركة أجسامهن المنتفضة كانت تمنعنى من التركيز وسرعان ما أحسست بالضيق من دفعى واصطدامى بإفريز النافذة الخشبى ، ورفعت عقيرتى أشاركهن الصراخ حانقاً بغية تخليص نفسى والتراجع ، وأنا أشعر بأعضائهن تضغطنى وتضغطنى ، فأدفع جسمى أكثر وأكثر ، إلى أن استدرت أخيراً ، مصطدماً بها وبوجهها المبلل ، فاحتضنتها وضممتها جيداً ، لكنهن رحن يدفعن ويدفعن ، حتى انفصل كل منا عن الآخر ، بينما انطلقت أنا آملاً فى العودة من نفس الاتجاه الذى قدمت منه .

مررت عن يمينى حجرة مغلقة وتلتها حجرة مغلقة ، وثالثة ورابعة ، ثم تلك الباهرة بالضوء النقى المختلطة بزرقة خفيفة ، فيما تسللت الأصوات القليلة المتناثرة قبل أن تنتظم مرددة خلف صوت الولد النحيل الرافع يديه معاً . كنا قد حاصرنا مداخل المحكمة حيث كان زملاؤنا يقبعون خلف القضبان ينتظرون أوامر القضاة باستمرار حبسهم اخذت هتافاتنا تتعالى . .

وما لبثنا إلا قليلاً حتى ظهر الجنود بأقنعة وهراوات وبنادق ودروع وجزم ثقيلة ، يزومون مطلقين صرخات قصيرة . شاهدت صفوفهم تملأ الفضاء وهم يطبقون علينا من الشارعين الرئيسيين . فيما بعد ، حكى أولئك الذين كانوا خلف القضبان ، كيف أنهم انقلبوا يحدقون فى القضاة ، وشاهدوهم مكبلين يرسفون فى الاغلال لايجرؤون على تبادل النظر ، ينتظرون بنفاد صبر أن ينتهى وكيل النيابة من سرد وقائع التظاهرات وتوزيع المنشورات وتنظيم اللجان فى المصانع ' تحول الهتاف الى هدير تتردد اصداؤه لما بدأ الاشتباك ، واندفعت مخلفاً الحجرة ذات الضوء الباهر ، دون أن أجسر على النظر عبر بابها المفتوح ، وعند بسطة السلم واصلت طريقى ، وتركت باب شقة الأرملة المفتوح ، وارتقيت الدرجات اثنتين اثنتين .

هى النجوم تشتعل فى السماء متهاوية كلما طلعتُ ، ودفقات الهواء تصفو وتبرد كلما اقتربت من مسكنى القابع على السلم ، وانتبهت إلى أننى قد سلمت الحقيبة بالفعل ، فيما كنت ادفع يدى فى كل جيوبى باحثاً عن المفتاح ، والعرق يغمرنى ويقززنى احتكاك يدي المبللتين بالعرق بجيوب سترتى .

على أن الباب كان مفتوحاً . لقد جاءوا اذن . لابد أنهم فتشوا الحجرتين والصالة . كوموا مجموعة كتب يأخذونها معهم مثل كل مرة ، واجدها أنا فى حجرة العقيد . لما يقابلنا بعد الافراج عنا وقبل أن نعود إلى بيوتنا ، حاملين حقائبنا ومتناثرين فى حجرة مكتبه . اتجاهله تماماً ، واجبر نفسى على عدم سماع صوته ، محدقاً عبر النافذة الموصدة ، متململاً فى نهاية الأمر عندما يذكر اسمى مشيرا باستهانة

وخطوت إلى الصالة ، وشممت رائحة مسكنى . اتجهت إلى مصدر الضوء فى الحجرة الأولى . وتذكرت فجأة أننى بعد أن سلمتها الحقيبة السمسونايت وفارقتنى ، قبل أن أملأ عيونى منها ، شاهدتها وأنا فى الأسفل وذراعيها عاريتين وشعرها القصير يحيط بوجهها فى الشرفة . لكم أتوق إلى احتضانها والامساك بخصرها ، وأصحبها حتى الفراش وأنا أقبل رقبتها الناصعة واغيب بوجهى فى شعرها .

أبطأت خطواتى وانا اقترب من النور القليل الذى امتد حتى المدخل ، إلى أن بدا ظهر البنت الصغيرة ، وقد أطلت برأسها بالكاد من أفريز النافذة المفتوحة على السماء والعتمة ، وهى تشب بجسمها قليلاً كانت ترتدى منامة من الكستور لها كمأن طويلان ومفروشة بزهور صغيرة بلون الفوشيا حتى تحولت داخل الحجرة ذات الضوء القليل الى زهرة فوشيا واحدة كبيرة متلألئة . رحت أحدق الى قطع الأثاث القليلة فى الحجرة التى كنت أستعملها للنوم : الفراش الصغير الذى أحرص على ترتيبه ، وصفوف الكتب على الأرض ، والمقعد الوحيد المجاور للفراش وملابسى المعلقة على الحائط فوق ورق الجرائد .

وجدتها تستدير وتبتسم لى أوسع ابتسامة . أضاء وجهها الصغير لون الفوشيا المتألق ، ودون دهشة ، وبثبات ، قالت :

« سمعت الأصوات وخفت ... قمت ابص ... حزر فزر .. من شفت فى الحفلة ؟ ... شفت الفلسطينيين .... » .

لا أعرف كيف وصلت الى الفراش ، ثم رفعت جسمى وقدمى واستلقيت مستمراً فى متابعة عينيها السوداوين الواسعتين ، لا تجفلان ولا تهتزان وهما تنظران على نحو مباشر نافذ :

« آه .. شفت الفلسطينيين وكان هناك بنتان تلبسان فساتين فلسطينية مشغولة ... احضّر العشاء ؟ أنا أكلت فى الحفلة وغنيت مع البنات الفلسطينيات .. » .

كان الضوء خفيفاً مع ذلك ، وكانت الحجرة مملوءة بأنفاس البنت الصغيرة وتلويحاتها وعيونها الواسعة السوداء وشعرها الفاحم القصير .

رغبت فى النوم تحت هذه النافذة المفتوحة ، وبالقرب من البنت التى تتحدث بصوتها الرقيع القريب منى ، لكننى كنت جائعاً وعاجزاً عن الإنصات ، أحاول إجبار نفسى على الكف عن فهم ما يجرى ، وأنا أنظر إلى الصورة الوحيدة التى علقتها على الحائط للولد العارى الراكب حصاناً بنيا فاتحاً . ووجدتنى أقول :

« أعجبتك الحفلة ؟ .. »

« أنا رحت بالفستان الابيض فى أحمر القصير ... أعجبهم جداً ... » .

تذكرت سجائرى ، ومضيت أفتش فى جيوبى ورغبتى فى التدخين تتصاعد ، غير أننى كنت أسترق النظر الى باب الحجرة ، بل وخيل لى أننى اسمع أصواتاً .

جابـــر عصفـــور

واحد من شعراء السبيعنيات

محمد سليمان واحد من شعراء السبعينيات ، ينتمى شعره إلى شبكة الرؤيا الواسعة التى يجسدها شعر السبعينيات فى مصر ، بكل ما ينطوى عليه هذا الشعر من اتصال بحلقات الرؤى الموازية ، ومن انقطاع يمايز بينه والحلقات المغايرة ، فيؤسس له خصوصية يؤكدها المعنى المتميز الذى نقصد إليه عندما نتحدث عن شعراء السبعينيات فى مصر . هذا المعنى المتميز يرتبط بطموح جيل محدد ، ولد أغلبه مع مفتتح الخمسينيات وتفتح وعيه الفكرى والفنى على مشاهد الانحدار ، ولم ير من لحظات المشروع القومى سوى لحظات الانكسار ، فلم يعرف سوى التمرد على هذه اللحظات ، التمرد الذى بدأ بمظاهرات الطلاب التى انفجرت منذ العام الثامن والستين ، ولم يتوقف طوال الحقبة الساداتية (سبتمبر ١٩٧١ ــ أكتوبر ١٩٨١) فكان أول صرخة احتجاج أطلقها هذا الجيل من أعماق الوعى الوطنى ــ القومى المعاصر .

وبقدر ما نال هذا الجيل حظه من الإحباط ، فقد نال حظا مماثلا من الاضطهاد : السجون : الحرمان من وظائف الحكومة : إغلاق منافذ التعبير عن الرأى المعارض ، الحجر على وسائل النشر ، الاتهام المطارد من السلطة ، محاولات الأدلجة المتصلة للقضاء على بذرة التمرد ؛ التشكك الدائم من الكبار فى ثمرات الإبداع المرة التى قذفتها إلى الحلوق موجات الإحباط المتصلة ، ابتداء من كارثة العام السابع والستين ، ومرورا بمحاولات القضاء على الإنجازات الناصرية فى مجالات الاستقلال الوطنى والقومى ، وانتهاء بالدخول فى مرحلة التبعية وسيطرة الدولة النفطية العشائرية بكل ما فرضته — بسطوة أموال النفط وإغرائها — من أنماط ثقافية تؤكد التخلف والتبعية . وذلك كله فى السنوات المتكلكلة التى شهدت أول خطة لروجرز لتحقيق السلام الأمريكى بين العرب وإسرائيل عام ١٩٦٩ ، والغارات الإسرائيلية فى عمق الأراضى المصرية (أبو زعبل ، بحر البقر) وأيلول الأسود ، ووفاة عبد الناصر عام ١٩٧٠ ، والإطاحة بالناصريين والقوميين واضطهاد اليسار كله منذ عام ١٩٧١ ، وسطوة البترو/دولار الذى تغذى بدماء شهداء أكتوبر فى العام الثالث والسبعين ، وأخيرا انتفاضة الخبز فى مصر (انتفاضة الحرامية ؟!) فى مطلع عام ١٩٧٧ ، والسلام مع إسرائيل منذ العام الثامن والسبعين .

هذه الأحداث علامات أساسية أسهمت (مع غيرها الذى لا مجال للإفاضة فيه) فى تشكيل الوعى المتميز لجيل السبعينيات فهى ركائز ونقاط تحول مؤثرة ، وأنماط التمرد عليها علامات دالة على وعى هذا الجيل ، من حيث هو جيل هامشى ، ميال إلى العدوانية ، متمرد على سلطة الآباء الذين أورثوه الهزائم والنكسات ، فظلّ هذا الجيل فى حالة صدام مع السلطة السائدة فى السبعينيات على المستوى السياسى الاجتماعى ، وحاول خلق منابرة الخاصة ، الفقيرة ، محدودة الانتشار ، خصوصا بعد أن تعلم من تجربة مجلات الحائط فى الجامعة وأفاد منها ، فاصدر مجلات « الماستر » ومطبوعاتها ، ونظم الندوات والملتقيات الهامشية ، ليمايز إبداعه عن إبداع الآباء على المستوى الأدبى ، واجتهد فى صياغة مفاهيم نقدية موازية لإبداعه الأدبى وكاشفة عنه ، من خلال نشرات محددة من مثل « إضاءة » و « كتابات » و « خطوة » .

وبقدر ما أسهم المناخ الكئيب للسبعينيات فى تأكيد هامشية هذا الجيل ، وتولد عدوانيته ، فإن خلخلة الحياة الثقافية والأدبية ، وفراغها من المتابعة الفعلية ، والهجرة الداخلية والخارجية التى فرضت على الأصوات الجادة ، قد أسهمت فى العزلة الأدبية لهذا الجيل ، وافتقاره إلى المراجعة التى كان يمكن أن تغدو مرآة ، لقيمة إبداعه ، يتعرف فيها الموجب والسالب . وقد زاد من وطأة الموقف ، اختلاط القيم الذى صحبه تضخم فى النوابت الطفيلية التى خلطت الأدب باللا أدب والإبداع بالضحالة . وإذا كانت العزلة الأدبية قد أدّت إلى انقطاع لغة الحوار الجاد ، الخلاّق ، بين هذا الجيل والأجيال المخالفة له . فإن هذا الانقطاع قد أسهم ، بدوره فى عدم التبلور الباكر (أكاد أقول الطبيعى) للتجربة الإبداعية لهذا الجيل الذى لم يعرف حوارا يسهم فى تأسيس تميزه ، أو يسهم فى تعريف مثالبه ومناقبه . فالحوار اكتشاف للأنا فى لغة الآخر ؛ والعكس صحيح بالقدر نفسه .

وإذا كان المقياس العمرى مع الوعى المتميز — فكرا وإبداعا — بالمتغيرات الحاسمة فى الواقع ، والتمرد الحاد عليها ، والهامشية ، أطرا مرجعيه ينطوى عليها الوجه الأول الذى يحدد ما نعنيه بدلالة جيل شعراء السبعينيات

فى مصر ، من حيث هو جيل ذو خصوصية . فإن الوجه الثانى لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التى صاغها إبداع هذا الجيل ، أو حاول أن يصوغها . من منظور يؤكد خصوصيته ، بوصفه الجيل الذى طمح — ولا يزال — إلى تأسيس هوية قصامية على مستوى الإبداع ، ينفى معها الابن حضور الأب بالمعنى الفرويدى ، ويتمرد على السلطة البطريركية للفن والفكر والمجتمع على السواء ، ويستمد من نسغ تمرده ما يحاول به تدمير سجنه الغارق فى برودة النظام ، وما تعارفنا على أنه الحد الفاصل : الثابت ، بين العقل والجنون ، الماء والنار ، الأنا والآخر . وذلك كى تنهار الحواجز والسدود والسجون ، فلا يبقى سوى المزاج العضوى للأنا فى انطلاقها المتمرد حتى على نفسها ، ما ظلت فى عالمها المناقض الذى ينطوى على وعى ضدى لا يعرف السكون او الإذعان ، إذ ليس فى هذا العالم المناقض سوى يقين واحد مؤداه :

لابد من شىء يناقض كلَّ شىءٍ
ثم يكسح أيَّ شىءٍ من قُمامةِ هذه الأشياء
لا يُبقى على شىءٍ .

إن هذا الإطار المرجعى يصلح لأن يكون فرضية إجرائية ، نميز على أساسها بين من كتبوا فى سنوات السبعينيات بوصفها وعاء زمنيا محايدا ، يمكن أن يجمع بين المتناقضات والمتشابهات : المتمردين والخانعين ، الآباء والأبناء ، المقلدين والمبدعين ؛ ومن يدخل فى جيل شعراء السبعينيات ، من حيث هو جيل ذو خصوصية فى الرؤيا . وأتصور أن هذه الفرضية الإجرائية ، بما تنطوى عليه ، يمكن أن تتحول إلى معيار للتمييز بين شعراء السبعينيات الذين هم جماعات متعددة لا جماعة واحدة ، ونزعات متعارضة لا نزعة واحدة ، وتجارب متباعدة لا تجربة واحدة . ومع ذلك ، فإن ما بينهم من اتفاق على مستوى المنطلقات ، أو على مستوى خصائص الإنجاز ، يصل بينهم فى رؤيا عامة ، متبعة ، تمايز بينهم والمعاصرين لهم والسابقين عليهم . وأتصور أن هذه الفرضية الإجرائية لن تمايز بين شعراء السبعينيات وغيرهم فحسب ، بل تميز بعضهم عن بعض بالقدر نفسه ، من حيث الطموح والقدرة ، ومن حيث المنطلق والإنجاز ، على أساس القيمة التى تفصل بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، أو بين مستوى التطلع ومستوى التحقق ، فسوف نجد بين شعراء السبعينيات من يؤكد انقطاعه عن السابقين بينما هو غارق فى سجن تقاليدهم ، ومن يستبدل أبا بأب دون أن يتمرد على البطريركية الكامنة فى جذر استبداله ، والقليل القليل من شعراء السبعينيات ، الأقل كلاما والأكثر عملا ، هو الذى قدم إنجازا حقيقيا لافتا ، ينطوى على ما يؤسس ابتداء لأفق إبداعى جديد . ومبتدى تعرف ذلك هو الوقفة الباحثة عن الخصوصية التى تميز كل شاعر من السبعينيات ، حتى لو اضطررنا إلى تحليل الرداءة .

— ٢ —

ومحمد سليمان ، شاعر من شعراء السبعينيات . صدرت له أربعة دواوين أولها « أعلن الفرح مولده » (ماستر ، بجهود جماعة « أصوات » مارس ١٩٨٠) وثانيها « القصائد الرمادية » (طبع على نفقته عام ١٩٨٣) وثالثها « سليمان الملك » (سلسلة أصوات أدبية

الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ١٩٩٠) ورابعها « أحاديث جانبية » (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١) . ولا تزال لدى الشاعر مخطوطات لدواوين ثلاثة لم تطبع إلى الآن ، هي « أوراق الضوء » و « المرايا والمخاطبات » و « قصائد إلى نورا » ، ومثلها ثلاث مسرحيات شعرية هي « العادلون » و « الشعلة » و « الحاكم » . هذه الأعمال تنطوي على عطاء شعرى متميز من حيث الكم والكيف ، وهو عطاء يشد الانتباه الأولى إلى مجموعة من الملاحظات .

أولها أننا إزاء حالة لافتة لشاعر متميز يعانى من مصاعب النشر ، فأغلب إنتاجه (ستة من عشرة) لم يطبع بعد ، وما طبع لم ينشر كله عن طريق المؤسسات الثقافية ، بل قسمة بينها والشاعر ، الذى بدأ بطبع أعماله على نفقته الخاصة هو وأعضاء جماعته الشعرية « أصوات » . أعنى أننا إزاء شاعر لم تقدمه المؤسسات الرسمية الثقافية للدولة ابتداء ، بل قدم نفسه بواسطة جماعته الهامشية ، إلى أن فرض نفسه على المؤسسات الرسمية للثقافة ، بعد قرابة عقدين من زمان كتابة الشعر . هذه الملاحظة لا تنطبق على محمد سليمان وحده ، بل على كل أقرانه من شعراء السبعينيات الذين لا يزالون فى الهامش ، وبعيدا عن مجموعات المصالح المرضى عنها فى عالم النشر ومؤسساته الرسمية . ومع ذلك ، فإن محمد سليمان أسعد حظا فى النشر من أقرانه شعراء جماعة « أصوات » ، فمنذ أن اكتتبوا فى مطلع الثمانينيات لنشر دواوينهم الأولى ، وأصدروا أربعة دواوين (لعبد المقصود عبد الكريم ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان ومحمد عيد) عام ١٩٨٠ وديوانا واحدا أخيرا لأحمد طه عام ١٩٨١ ، لم يصدر لأى واحد من هؤلاء ـ باستثناء محمد سليمان ـــ أى ديوان ثان لا على نفقته الخاصة ، ولا باكتتاب الجماعة الشعرية ، ولا بمساعدة المؤسسات الثقافية .

ويرتبط بالملاحظة السابقة ، أن محمد سليمان أصدر ديوانه الأول ، على نفقته الخاصة ، وعمره أربعة وثلاثون عاما ، وهو زمن متأخر بالقياس إلى زمن إصدار الديوان الأول لجيل الخمسينيات على سبيل المثال . فقد كان عمر صلاح عبد الصبور حين أصدر ديوانه الأول ، ستة وعشرين عاما ، وبدر شاكر السياب واحدا وعشرين عاما ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وأحمد حجازى أربعة وعشرين عاما . هذا الفارق الزمنى اللافت يرجع إلى ضيق مجال النشر أمام شعراء السبعينيات ، ومحاولة قمع صوتهم النقيض . وحسبنا أن نضع فى اعتبارنا أنه فى العمر نفسه الذى أصدر فيه محمد سليمان ديوانه الأول ، على نفقته الخاصة ، أو باكتتاب جماعته ، أصدر أحمد حجازى ثلاثة دواوين (مدينة بلا قلب ، أوراس ، لم يبق إلا الاعتراف) وكان مستعداً لإصدار الديوان الرابع (مرثية للعمر الجميل) ، وأصدر صلاح عبد الصبور ثلاثة دواوين شعرية (الناس فى بلادى ، أقول لكم ، أحلام الفارس القديم) ومسرحية شعرية (مأساة الحلاج) ، من كبرى دور النشر العربية ، وفى ذلك ما يكشف عن مغايرة المناخ الذى طابق بين صوت الشاعر الخمسينى الطليعى ؛ وحركة المد الصاعدة للمشروع القومى ، حين منح الشاعر العناية والرعاية ، وحركة الجزر الهابطة للمشروع نفسه ، فى سنوات الردة التى تبادلت والشاعر السبعينى العداء ، وأصبح الشاعر المعادى لموائد كرمة ابن هانىء فى موقف الاتهام ومحكوما عليه بالصمت .

وترتبط الملاحظة الثانية بما نلمحه فى شعر محمد سليمان من أنه بدأ متأثرا بالأصوات السابقة عليه : محمد عفيفى مطر وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى وأدونيس وغيرهم . ولكنه سرعان ما أخذ يتجاوز التأثر بهذه الأصوات ، ويخلق عالمه الخاص . غير أن العين المدققة تلمح بقايا هذا التأثر ، تتخلل هذه القصيدة أو تلك . فمن يقرأ قصيدة « الغريب يواصل صعدته » فى الديوان الأول ، يلمح بعض رواسب أحمد حجازى ، خصوصا فى تجربة الريفى القادم من القرية ، ويظل غريبا فى المدينة التى بلا قلب أو المدينة الحجر (ومحمد سليمان يشترك مع أحمد حجازى فى الأصل القروى من محافظة المنوفية ، ومعهما عفيفى مطر وحلمى سالم) . ومن يقرأ الفصل الثالث من « فصول الليل والنهار » ، فى الديوان نفسه ، يلمح صدى صوت أمل دنقل فى أقوال الصخرة عن السلطان النبى أو السلطان اللص ، وكذلك فى الحوار بين صوت الشاعر والفرعون من قصيدة « مقابلة » من الديوان الثانى ، على سبيل التمثيل .

ويبدو أن وعى محمد سليمان بهذه الصلة هو الذى جعله يختلف عن غيره من بعض شعراء السبعينيات فى عدم تأكيد القطيعة الحدِّية ، الجذرية ، بين شعره وشعر السابقين عليه . وهو لا يعلن هذه القطيعة بواسطة التضمين ، كما فعل حلمى سالم ورفعت سلام على سبيل المثال ، أو على سبيل المعارضة الموازية (الباستيشية) أو التجربة المناقضة ، بالمعنى الذى نجده فى التقابل بين « إسكندرية » أمل دنقل و « إسكندرية » عبد المنعم رمضان ، أو بين « قاهرة » صلاح عبد الصبور و « قاهرة » على قنديل . فشعر محمد سليمان يصل بين جيل السبعينيات والجيل السابق فى منطقة الحدود التى يتولد منها التمايز .

ويرتبط بهذه الملاحظة ما قد يبررها ، وهو أن محمد سليمان (المولود عام ١٩٤٦) مثل حسن طلب (المولود عام ١٩٤٤) ومحمد صالح (المولود عام ١٩٤٢) ينتمى إلى الأربعينيات مولدا ، ومن ثم فهو أبكر فى الكتابة من أقرانه السبعينيين (أمثال حلمى سالم ورفعت سلام وعبد المنعم رمضان ، الذين ولدوا فى مفتتح الخمسينيات بعام ١٩٥١ تحديدا ، وأمثال على قنديل وأمجد ريان المولودين عام ١٩٥٣ ، ووليد منير المولود عام ١٩٥٧) ، وفى الوقت نفسه ، أقرب إلى التأثر بالأصوات الشعرية الجهيرة فى الستينيات .

وتتصل الملاحظة الأولية الأخيرة ، بما تصوغه الدواوين المطبوعة لمحمد سليمان من رؤية لها ملامحها الآنية المحدودة ، التى لا تعرف المخطات المتباعدة أو نقاط التحول ، أو تغيرات المنظور . ورغم أن محمد سليمان يكتب الشعر منذ قرابة عشرين عاما فإننا لا نجد لديه تغيرا كالذى نجده ، مثلا ، عند صلاح عبد الصبور ما بين « الناس فى بلادى » (١٩٥٧) و « أقول لكم » (١٩٦١) ؛ أو الذى نجده عند سعدى يوسف ، ما بين « أغنيات ليست للآخرين » (١٩٥١) و « الأخضر بن يوسف ومشاغله » (١٩٧٢) . إن الفضاء الذى يحتوى على الديوان الأول لمحمد سليمان (١٩٨٠) ، هو الفضاء نفسه الذى يتحرك فيه الديوان الثانى (١٩٨٣) والثالث (١٩٩٠) والرابع (١٩٩١) ؛ حيث لا تغير فى منظور الرؤية ولا تحول فى خصوصية المشهد . وربما كان السبب الأساسى فى هذه الملاحظة الأخيرة أن الدواوين الأربعة يرجع تاريخ كتابتها إلى عقد واحد ، يمتد من منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات على وجه التقريب ، وأن القصائد المتأخرة عن ذلك لم تنشر فى دواوين إلى الآن . ومن ثم ، فإن علينا تعليق الحكم الوصفى ،

والاكتفاء بما هو مطبوع ، وهو يمثل إنجازا متميزا ، وسعيا جادا في تأسيس عالم شعري له خصوصيته .

ـ ٣ ـ

أول علامة تميز عالم محمد سليمان ، هي أنه عالم يبدؤك بإشكال الهوية ، بالمعنى الذي يواجه معه القارىء منذ البداية ، صدعا يشق العلاقة بين الأنا الشاعرة وموضوعها ، ويفصم ما بينها وواقعها ؛ وفي الوقت نفسه يشق هذه الأنا على نفسها ، فلا تنقسم على واقعها فحسب ، بل تنقسم على نفسها ، في حركتين متجاوبتين ، يتوازى في كل منهما الصراع والصدام والتحول . في الحركة الأولى ، تنسحب الأنا من الواقع ، تغترب عن موضوعها ، تجافي واقعها ، تتباعد عن حضوره العدائي ، وعن وصفه بلغة المحاكاة ، فتفارقه إلى ما في داخلها ، متحركة من برانية الواقع إلى جوانية الذات ؛ وتعود فتنقسم في عالمها الجواني مرة أخرى ، في حركة ثانية ، موازية ، تصبح ذاتا ناظرة وذاتا منظورا إليها ، الرائي والمرئي ، فاعل التأمل ومفعوله ، ولكنها عندما تحدق في نفسها ، وتطرح سؤال هويتها ، تعثر على الوطن الذي فارقته خارجها ، فالوطن كالواقع ليس حضورا خارجيا بل حضور داخلي ، تغدو الأنا مرآة له بقدر ما هي مرآة لنفسها .

هذا الانقسام يلفت الانتباه إليه ؛ بصيغة لضمير المتكلم الذي ينعكس على نفسه ، فيغدو فاعلا ومفعولا للفعل المتصل به كأن الفعل مرآة للأنا التي تنعكس فيه منقسمة حتى في أداتها اللغوية ، فيغدو الضمير الدال عليها فاعلا

ويحدث ذلك في مركب لغوي ملحاح في تكراره الذي يشبه تكرار اللازمة الموسيقية ؛ في كل شعر محمد سليمان ، منذ ديوانه الأول إلى ديوانه الرابع . وهو انقسام يبدأ من حيث انتهى السابقون ، أعني من حيث انتهت الصيغة المماثلة عند محمود درويش ، في « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق » حين نقرأ ، على سبيل المثال :

.... كنت أعرفني

وعند أمل دنقل في « العهد الآتي » حيث نقرأ :

حدّقتُ في جبيني المقلوب
رأيتُني الصليب والمصلوب

ولكن هناك فارقا أساسيا في استخدام صيغ ضمير المتكلم على هذا النحو ، حيث يغدو فاعل الفعل مفعولا له ، عند الشعراء السابقين وعند محمد سليمان . هذا الفارق يتجلى في درجة الإلحاح على هذه الصيغة في كل دواوين محمد سليمان ، وفي السياقات التي تناوشها هذه الصيغة من حيث خصوصيتها . لنقل إننا إزاء درجة أعلى من « التوحد » في شعر محمد سليمان ، وإن هذا التوحد نتيجة لدرجة أعلى من « الاغتراب » الجذري ، الذي تصل إليه ذات لم تتحقق على أي نحو من الأنحاء ، ولم يسمح لها بالتحقق على أي نحو ، وتريد أن تؤسس هويتها في واقع ينكرها وتنكره . هذه الذات المحبطة ، حين ينقطع بينها والشواطىء حبل اللغات ، تفارق عالمها ــ موضوعها ــ واقعها ــ وطنها ، وتلوذ بتوحدها ، وبستضيفها التوحد . ولكن لأنها تواقة إلى الفعل منذ البداية ، ومقموعة عن ممارسته في الواقع الخارجي ، فإنها تمارسه في الواقع الداخلي ، فتجعل من التوحد مجالا لفعلها ،

موضوعا لتأملها ، فتتبادل موقع الفاعلية والمفعولية مع موضوعات وحدتها ، فى أحوال التوحد التى تظل ، دائما ، مفجرة لكل بوارق الإنقسام ، فى عالم يتميز بخصوصيته التى يفتتح الإعلان عنها الديوان الأول للشاعر ، حين نقرأ فيه (ص ٢٩) :

لم تسعْهُ البلاد
فوسّع فى عينه وطنا
قال :
أسكننى

فى هذا العالم من التوحد ، تعكف الذات ــ الأنا على نفسها ، فى محاولة لرأب صدع الهوية ، فتجتلى ما ينعكس منها هى بوصفها حضورا منقسما ، وما ينعكس من صور الوطن حضورا مفارقا ، فى فعل آنى ، هو احتجاج على هذا الوطن منذ البداية ، على نحو ما نقرأ فى الديوان الثانى (ص ٥٩) :

وحين صار النهار وجعا
والليل فزعا
قال لنفسه : أخرجُ
قالت : إلى أين ؟
والسجون مدنٌ
والمدافن قرى

فضحك وقال : أخرج منى
وأخرج إلىّ

وإذا كانت الذات ــ الأنا تعيد اكتشاف الوطن داخلها ، فى عالمها المنقسم ، فإنها تحوّل انقسامها إلى فعل من افعال المعرفة ، وفعل من افعال التمرد فى زمن للتجاوز يغاير الزمن الواقعى ، وفى حال يوازى الحال الصوفى دون أن يتطابق معه ، حيث تبحر الأنا فى ذاتها ، فتصبح أشبه بالسفينة والموج والملاح ، فى سياق نقرأ فيه ، فى الديوان الأول (ص ١٥) :

اتحسسّ فىّ القرى
والمدائن ، أكشف وجهى

وفى الديوان الثانى (ص ٣٤) :

وكنت أنحنى علىّ
كى أكلم الفصول والحقول

وفى الديوان الثالث (ص ٢٤) :

ويضحك لما يرى نفسه فى البعيد
يمرغ أعضاءه فى الحقول

وفى الديوان الرابع (ص ٩٧) :

من يقتص من وطن تنزل فىّ
أدفعه يعود .

وإذا كنا نلاحظ ضمير المتكلم الذى ينبثق داخل حرف الجر (فىَّ ، علىَّ) لينعكس عليه ، أو ينعكس منه ، فمن

السهل أن نلاحظ ما ينطوى عليه مدلول المدافعة فى السطر الشعرى الأخير ، حيث الوطن الذى يُدفع فيتدافع . إن مدلول المدافعة يكشف عن إمكان تحوله إلى دال يومىء ، بدوره ، إلى نتيجة الفعل المعرفى الذى تعاود به الأنا اكتشاف موضوعها ، حيث تتحول المعرفة الناتجة عن فعلها إلى ما يحفظ على الأنا توازنها إزاء موضوعها . فى السياق الذى نقرأ معه فى الديوان الثالث ، (ص ١٥ ــ ١٧) :

ــ لم أبغ غيرى

تفتحت فى زمن المحو ثم امتلكت المحارة

صافيت وجهى

وجامعتُ

حتى رأيت وجهى على الماء

خلف الجدار اتسعت وأصبحت عائلة

....

بلادى هوت

فاتسعت وصرتُ البلاد .

ولكن هذا النوع من التعرف لا يحل الإشكال الكامن فى قرارة الأنا ، ففى نسيج المعرفة المتولدة من الانعكاس على الذات ينسرب التمرد . وإذا كان تمرد الأنا على واقعها المغتربة فيها يجعلها مغتربة عنه ، فإن انقسامها على نفسها ؛ الذى يتحول إلى فعل من أفعال تعرف الهوية ، يتحول ، بدوره ، إلى فعل من أفعال التمرد على النفس .

ويأتى التمرد محملا بنبرة السخرية من الاغتراب عن الوطن ــ الواقع ــ البلاد هذه المرة ، كما لو كانت الأنا تدين الاغتراب ، حتى فى قرارة اقتناعها بضرورته ، وتراه فعلا عاجزا فتحتج عليه رغم حاجتها إليه . وتتمرد عليه رغم أنها تراه وسيلة لنجاتها ، على الأقل فى جانب من وعيها به ، فتسخر منه فى الوقت الذى تراه خلاصا . ونقرأ فى الديوان الثانى (ص ٧٠) :

وحين الرياح انفجرتْ

والشمس بعثرت

صاح كونى بردا

وكونى سلاما

ولما طغى الماء قال آوى إلى جبلٍ

تعلّق بنفسه فنجا

وتعلقت بالخشبة .

ويحمل السطر الأخير نبرة سخرية ، تتضمن المرارة التى ينطوى عليها الفعل كله ، للوعى المنقسم للأنا التى تقترف الفعل وتحتج عليه . وعلينا أن ننتبه إلى الدور الذى يلعبه التضمين فى الأسطر كلها ، بوصفه موازيا لانقسام الأنا من ناحية ، وعاكسا لتعدد أصواتها من ناحية ثانية . إن الأسطر تتضمن ثلاث إشارات دينية إلى مستويات من الدمار الشامل ، أولاها دمار الكون كله ، يوم الدينونة ، فى لحظة الانفطار الكونية (إذا السماء انفطرت ، وإذا الكواكب انتثرت ، وإذا البحار فجّرت ، وإذا القبور بعثرت ، علمت نفس ما قدّمت وأخّرت [الانفطار ١ ــ ٥] . وثانيتها محاولة تدمير إبراهيم بالنار التى أنقذته

منها العناية الإلهية (« قلنا يانار كونى بردا وسلاما على ابـراهيم » [الانبياء ٦٩]) وثـالثتهـا الـدمـار الإلهى بالطوفان للأرض الظالم أهلها وتمرد ابن نوح العاصى على أبيه (« ونادى نوح ابنه ــ وكان فى معزل ــ يابنى اركب معنا ولا تكن مع الكافرين . قال سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء [هود ٤٢ ــ ٤٣]) . هذه الإشارات الثـلاث تجمع بين دلالة متناقضة البعدين . تصل مابين أول الدمار ونهايته ، فى دورة تصل التدمير بالخلق ، وانفطار الكون بإعادة تكونه ، وتؤكد الولادة الجديدة لإبـراهيم ونوح ، بواسطة النار التى هى قرينة الماء فى الدلالة على التجدد . من هـذا المنظور ، تتضمن الإشـارات الثـلاث مـدلـول التحول ، ولكن الإشارة الأخيرة إلى ابن نوح تقـوم على دلالة ملتبسة ، ساخرة ، خصوصا حين يقترن الصـوت الناطق للوعى الذى يصف حركَة تحوّله ، بصوت ابن نوح ويوازيه . عـلى مستوى المشـابهة هنـا ، تؤكد الإشـارة الدلالة المضمنة للسخرية فى السطر الأخير الذى تتعلق فيه النفس بخشبة ذلك لأننا نعرف مصـير ابن نوح مسبقـا (حين نسترجع بقية الآية الثالثـة والأربعين من سـورة هود ، التى تبدأ بكلمة نوح إلى ابنه « قال : لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم ، وحال بينهما الموج ، فكان من المغرقين ») .

هذه المعرفة بمصير ابن نوح ــ المتمرد عـلى أبيه ــ تسقط نفسها على فعل التمرد الخـاص بالأنـا ، فتستبق معنى نهايته . وفى الوقت نفسه ، تسقط معنى النهاية على معنى اللجوء إلى النفس والتوحـد معها ، أو التـوحد فى عالمها ، حيث يتوهم المتوحد إمكان النجاة بالنفس فيتعلق بها ، فى حين أنها تتعلق بخشبة لا تعصمها هى من طوفان الريـاح التى تنفجـر (كـأنهـا البحـار التى فجّـرت) أو الشمس التى تتبعثـر (كأنهـا القبور التى بعثـرت) أو النار التى لن تغدو بردا وسلاما على اللائذ بنفسـه . هكذا ، يتحول انقسام الأنا على نفسها إلى سخرية منها ومن وحدتها وتوحدها ، وتمتد السخرية ، وتتدعم ، حين نقرأ فى الديوان الثانى نفسه (ص ٦٠) :

يخرج الآن منه

يرى نفسه فى الظلام النهارىّ

منتعلا قلبه

وتلك أسطر تؤكد معنى السخرية التى تتأكد بضمير المتكلم غير المباشر ، حيث ينقلب ضمير المتكلم إلى ضمير خطاب ، فى نوع من « التجريد » بمعناه البلاغى الـذى يراد به إخلاص الخطاب إلى الغير وأنت تريد به نفسك دون غيرها ، فيما يقول علماء البلاغة . وتتضح دلالة السخرية عندما تتجاوب الدلالة السابقة للخشبة التى تعلقت بهـا النفس والقلب الذى تنتعله الأنا كأنه الحذاء ، فى الظلام النهارى الذى يجمع بين النقيضين ، والذى يجعل الرؤية تستوى وعدمها ، ويجعل بناء الأنا لوعيها بهويتها موازياً لنقضها له .

والجمع بين النقيضينْ سمة أخرى من سمات الوعى المنقسم على نفسه وعلامة ثانية له ، خصوصا حين يغدو وعيا متعارضا فى صميم بنيته ، لا يؤسس فعلا من أفعال البناء المتصل ، بل فعلا من أفعال النقض المنقطع ، فنرى ضـدية الانقسـام داخل الأنـا وخارجهـا . وإذا جمعنا « الظـلام / النهارى » إلى « أخـرج منى / أخرج إلىّ » ، ووصلنا بينهما والمسافة التى تنداح فى الأنا ، حيث « الماء

ينحل ، يصبح عشا لزوبعة النار » ، واجهنا خصوصية هذا الوعى الضدى . وحسبنا الإشارة إلى الجزء التالى من قصيدة « من فصول الليل والنهار » من الديوان الأول حيث يقرأ (ص ٥٥) :

هو الموت منزرع فى الحياة ومن قمة
الضوء ترحلُ
تحرقك النار والرغبةُ الحلمُ
من طينة الأرض جئتَ وذاتَ صباحٍ
توغّلت ، كسّرت كلَّ الجسور وأطعمت
قلبك تفاحةَ الضوء
ذات صباح تحديت ، عاقبك الربُّ
وحّد فيك النقيضين ، سيرّ فيك
الأعاصير
أصبحت معركة تتجوّلْ .

وإذا كانت الأنا تتشكل من النقيضين وبهما ، فإنهـا تظل منطويـة عليهما ، لا ينحـل فيها التنـاقض ، ولا فى وعيها الذى يريد أن يصيد الفصول كلها فى قميصه (على نحو ما كان يفعل البطل الادونيسى فى تحولات هجرته فى أقاليم الليل والنهار) ويظل على حافـة الموت والحيـاة ، مقتـربا من بـلاده متباعـدا عنها ، فهـو وعى لا يهمـد إحساسه بالتضاد ، حتى لو اختفى وراء وجه « سليمان الملك » فسرعـان ما يعلن عن نفســه ، حين نقـرأ (ص ٥٢) :

تنقَّل بين الجحيمين كرسيّ ذاتك
ترشق فى النار رجلا
وفى الثلج رجلا
وتُحرم ...
وحيدا بدأت
وهاأنت فى آخر الليل
لست هناك
ولست هنا .

هـذا البطـل المنقسم المتنـاقض ، فى دواوين محمـد سليمـان ، علامـة على اللحظـة التاريخيـة التى ينطقها شعره ، بالمعنى الذى تغدو به اللحظة التاريخية الخارجية موازية للحظة الشعرية الداخلية للوعى المقسم المتناقض لهذا البطل ، والعكس صحيح بالقدر نفسه . وليس هذا البطل ، فى الوقت نفسه ، انقطاعـا عن تيارات الحـداثة السـابقة التى يتنـاص معها وهـو يؤسس خصوصيتـه أو يؤكدها . وأحسَبُ أننا نقترب من خصوصية الـوعى المتميز لهذا البطل عندمـا نلاحظ اننـا على اعتـاب وعى لا يعرف المطلقات ، ولا يمتلك القدرة على تخليص نفسه أو من حوله من أحبولة اللحظة التاريخية التى تنفجر فى وعيه كالفجيعة . إنه لايعرف سوى أن ينظـر إلى داخله ليرى مافيه ، وما ينعكس عليه ، من انقسام وتنـاقض ، ولا يقدر إلا على نقل هذه التجربة إلى غيره لعله يتعـرف

ما فيه ، فينتقل من حال الإجابة المغلقة إلى حال السؤال المفتوح . وهو بطل هامشى ، محبر ، ولد بقوة دفع الأسئلة . إنه البطل الذى نراه فى « خازباز » حسن طلب ، و« حفلة » عبد المنعم رمضان ، و« حائى » حلمى سالم ، ومراودة رفعت سلام التى تأتى — كهذا البطل — عارية بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة .

والوعى الحداثى لهذا البطل نقيض الوعى الكلاسيكى — الرومانسى للأنا النبوية المتألهة التى تتوهم أنها المركز ، وأن قولها الفصل ، وأنها تمتلك كل الإجابات كأنها المفرد بصيغة الجمع ، أو الواحد الذى أعضاؤه انتشرت فى الآخرين ، أو المخلص الذى خطابه « الحق أقول لكم .. » أو « ياأهالى الكهف قوموا واسمعونى » . إن هذا البطل يعرف أن : **ما لم يكن سيصبح صح** ، وما من شىء واضح فى هذا الظلام النهار « سوى احتمال أن يكون ثمة شىء ما يحاول أن يتشكل . ولا يجرؤ هذا البطل على أن يصف نفسه (بما ظل مترسبا فى وعى مهيار الدمشقى من حلولية رومانسية صوفية) قائلا :

ها أنا أشرع النجوم وأرسى
وأنصّب نفسى
ملكا للرياح

فهو لا يستطيع أن ينصب نفسه ملكا حتى فى المقهى . وما يمكن أن يتصف به لا يخرج عن سماته التكوينية ، فهو بطل يبدأ من نقصه وتناقضه ، من الشك لا اليقين ، النفى لا الأثبات ، النسبى لا المطلق ، وهو لا ينتهى إلا إلى أفق السؤال والاحتمال والمواجهة الدائمة التى تولّد السؤال الجديد بكل ما ينطوى عليه من احتمال لسؤال أجد .

والموازى الرمزى لهذا النوع من المواجهة هو « المرآة » التى تتكرر فى شعر محمد سليمان ، رمزا دالا ملحا فى كل الدواوين . وهى فى رمزيتها تؤكد ما يصل محمد سليمان بآبائه الحداثيين ومحاولته السير فى طريقه الخاص فى آن ، فهى رمز صوفى أثير ، بل يرجع إلى أفلاطون إذ شئنا تتبع البدايات ، ولكن سياقاته الصوفية العربية هى التى جذبت أدونيس إليه ، فأزاح عنه الغبار ، واستغله استغلالا متألقا فى « المسرح والمرايا » ، وكان إنجازه تأسيسا لإمكانات واعدة فى المجالات الدلالية لهذا الرمز .

ومهما يكن من أمر ، فإن المرآة رمز يؤكد الانقسام والمواجهة والتغير والصيرورة والتضاد الذاتى فى شبكة دلالاته ، فرمزية المرآة تنطوى على معنى الانقسام الذى تتمايز به الصورة فى المرآة عن أصلها فى الواقع وتنفصل عنه . وتنطوى على معنى المواجهة حيث الأنا فى مواجهة نفسها ، والآخر فى مواجهة الأنا ، حيث تغدو الأنا مرآة له ، أو يغدو هو مرآة لها . وتنطوى على معنى التغير والصيرورة التى لا تتصف معها الصورة على صفحة المرآة بالثبات بل الحركة والتحول والتبدل . وتنطوى على معنى التضاد الذاتى من حيث إن المرآة سطح ينتج الصور ويمتصها ، ويمنحها الحضور واللا حضور فى وقت واحد . وإذا كانت دلالة المرآة الرمزية تتضمن رمزية الوعى ، من حيث قدرته على أن يتأمل واقع العالم المنظور ، فإنها ترتبط به من حيث كونه أداة للتأمل الذاتى . ويصل القسم الأول من هذه الدلالة رمزية المرآة برمزية الماء ، على مستوى الانعكاس ، أما القسم الثانى فيصلها بأسطورة نرجس ، حيث يمكن أن تنعقد خيوط التأمل الذاتى على الأنا فى أحبولة التوحد ، فينتهى الأمر بها إلى التقوقع والدمار . وإذا رددنا القسم الثانى من الدلالة على قسمها الأول ؛

عدنا إلى وجه آخر من وجوه التضاد الرمزى لمرآة الوعى ، حيث إمكان أن ينغلق الوعى على نفسه فى فعل نرجسى لا يتعدى إلى غيره ، أو إمكان أن ينفتح الوعى على غيره فيفارق أحبولة توحده إلى مراح حواره مع الآخر .

ولا يوازى رمز المرآة فى إلحاحه على شعر محمد سليمان،سوى الصيغة اللغوية للفعل الذى ينعكس على نفسه فيغدو فاعله مفعولا له . وإذا كانت الصيغة اللغوية الصرفية لهذا الفعل (افعلنى) تجعل من الأنا ذاتا وموضوعا ، فى التركيب الصرفى النحوى للفعل ذاته ، فإن هذه الصيغة هى الموازى اللغوى لتجربة المرآة ، والمرآة هى الموازى الحسى الرمزى لها فى وقت واحد . فكما ينعكس الفعل على نفسه ليمايز بين ذات الأنا وموضوعها ، فى المستوى اللغوى ، فإن المرآة تعكس الأنا على نفسها ، تقسمها ، وتجعل منها ذاتا وموضوعا ، فى المستوى الوجودى (الأنطولوجى) ، الموازى للمستوى اللغوى . هكذا ، تغدو رمزية المرآة صورة وجودية مقابلة لانقسام الأنا بالقدر الذى تظل الصيغة اللغوية للفعل المنقسم (افعلنى) صورة لغوية مقابلة للانقسام نفسه ، كأن هذه مرآة ذاك ، وهو مرآة لها ، وذلك فى شبكة واسعة فى دلالاتها .

فى هذه الشبكة الدلالية ، يمكن أن نميز خمسة مستويات من الدوال الرمزية للمرآة من دواوين محمد سليمان : أولها مستوى تعرف الأنا نفسها ، فى فعل الوعى الذى ينقسم على نفسه ليصبح ذاتا ترى وموضوعا للرؤية . فى هذا المستوى ، تستهل المرآة رمزيتها (فى الديوان الأول) بالإيماء إلى بداية تعرف الأنا نفسها ، فى قصيدة « الغريب يواصل صعدته » ، وتتابعها إلى لحظة التحول الفصامى التى ينقطع فيها وعى القرية ليبدأ وعى المدينة ، فى « قراءة جديدة فى سفر الانتظار » ، حيث يقترن فعل التعرف بالدال الذى تنطقه الأسطر التالية (٤٢) :

حين تطابق ظلك
وتفقد كره المرايا
ستعرف أنك بيت

هذا الدال متعدد الأبعاد فى الديوان الثانى ، فى انقسام الأنا على واقعها ، فى قصيدة « انحناءات » ، وعلى نفسها ، فى قصيدتى « وحدة » و « دائرية » ، خصوصا حين نقرأ فى الثانية (ص ٦٣ ــ ٦٤) :

.... داخلى الآن
لن تستطيع المناق انتزاعى منه
سيحملنى حين يهبط فى الظلام
ويغسلنى فى دموع الينابيع حتى تحط
النهارات حولى

وتفتح كل النوافير أورادها
وتكلّم طير البحيرات تجعلنى استدير إلىّ
ثم بكى
ودخل المرآة .

أما المستوى الثانى فهو المستوى الذى تتحول فيه المرآة ، وتتبدل من حيث هى دال على الذاكرة الفردية إلى

الذاكرة الجماعية ، فنواجه مرايا التاريخ الذى تغدو فيه تجارب السابقين مرايا اللاحقين . ونرى هذا الدال أكثر إلحاحا فى الديوان الثانى ، حين يفتح الوعى « صورة الأجداد » ويتأمل ما فيها ، فى فعل من أفعال التذكر ، كاشفا عن جذوره ، بالمعنى الذى ينطقه هذان السطران (ص ٢٢) :

خططت فى المرآة

بينتُ للمياه كيف جئت

وفى سياق هذا الدال ، تستعيد المرايا مصر القديمة ، فى قصيدة « مرايا » ويتحول الماضى إلى مرآة ينعكس عليها الحاضر ، فى قصيدة « بردية » . ويظهر التقابل بين الماضى والحاضر ، فى قصيدة « مقابلة » ، خصوصاً حين يستدير تمثال رمسيس (ص ٢١) :

كى يدير فى الجهات مقلتيه

يسأل المرآة عن ملامح الينبوع

أما المستوى الثالث فيرتبط بدال مرايا الحاضر ، حين تتحول القصائد نفسها إلى مرايا تنعكس عليها صور الواقع ، وتجتلى القاهرة السبعينية ملامحها ، ونواجه الوعى الذى يصف فعله بالمدينة فى الديوان الثانى ، فى أسطر من مثل (ص ٤٠) :

أحبس فى علبة التبغ وجه المدينة

كى أتأمل صورتها

فى المرايا

ويفضى ذلك إلى المستوى الرابع الذى يتحول بالدال ليشير إلى الخيال ، أو الإبداع الشعرى نفسه ، من حيث هو فعل من أفعال الوعى ، أعنى فعلا تتجلى دلالته الجامعة فى عنوان « **فى المرايا كل وجه يطفو** » من الديوان الرابع ، حين يحاول الشعر أن ينعكس على نفسه ليعى ذاته ، بالكيفية الناضجة التى تتكرر فى الديوان الثالث ، ملحاحة ، تومىء إلى الوجه الشعرى الذى يختفى وراء كل أوجه « سليمان الملك » . حيث المرايا تمد إليه ما يجعله يشف ، فيقعد بين مراياه يكتب فى دفتر باتساع أحزانه ، جائعا للضوء ، يرسم الأشجار والكائنات كى تطلّ من مراياه . إنها الإيماءة نفسها التى تؤكدها سياقات الديوان الرابع ، خصوصا حين نقرأ عن « سماء المرايا » فى قصيدة « أحاديث » ، وحين نواجه ـ فى « أضع دورة للعشب » ـ الوعى الذى (ص ٩٨) :

يبحث فى ظلام اللحم عن نافورة

ويلون المرآة يقرأها ويمحوها

ولكن دال الإبداع ـ المرآة الذى يصف فعله ، عندما ينعكس على نفسه ، يتجاوز ذلك إلى كل ما يقع تحت طائلته ، أو يحلم بأسره فى صفحته ، فيصل القدرة على رسم صور الماضى بالقدرة على رسم نبوءة المستقبل . وعندئذ يبرز المستوى الخامس الذى تظهر فيه المرآة دالا يومىء إلى صور المستقبل . كالحلم الذى يخايل

بالخلاص ، أو كالنبوءة المشئومة بوقع الكارثة ، وفى الأولى نرى عصفورة تتحدث عن أول المد ، النهرين اللذين يلتقيان ، القلب الذى يحلم ، فى الديوان الثالث ، بأن يرى يوما مبارزة النار فى المرايا . وفى الثانية ، نرى النمل يقتلع البيوت ، والوجه الدودى للمدينة تلمع فوقه الحدآت والقمر المهشم والدخان وأذرع الموتى ، ونقرأ فى الديوان الثالث (ص ٦٤)

أنعس فى سراديب السكينة
صفحتى وطن
ونافذتاىَ
لكنى رأيت هناك فى المرآة زوبعة
ومنقارا
ونهرا أسودا (كذا!) يدنو

ـــ ٥ ـــ

إن حضور المرآة فى شعر محمد سليمان ينفى حضور الأقنعة التى تستعيد صوت الشاعر البطل ــ المتنبىء المتأله . فى المرحلة السابقة .

ذلك لأن « القناع » ينقلنا من المستعار الحاضر فى النص إلى المستعار له الغائب عن النص ، أو من المشبه به إلى المشبه ، على نحو ما ننتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، فى اتجاه مباشر ، يجعل الوجود المتقابل لعلاقات الغياب والحضور وجودا متعاقبا . أما المرآة فتجعل من هذا الوجود المتعاقب وجود آنيا ، يتقابل فيه الموضوع والذات ، الشىء وصورته ، ويواجه المشبه به المشبه فى حضور آنى ، فنراهما مع فى النص .

ولكن ماذا عن الديوان الثالث « سليمان الملك » أبرز دواوين محمد سليمان بعد « القصائد الرمادية ؟ إن النظرة العجلى يمكن أن تراه استمرارا مكرورا لقصيدة القناع ، فى سياق يضعه إلى جانب « مهيار الدمشقى » لأدونيس أو« الحسن بن الهيثم » لمحمد عفيفى مطر ، أو « الحلاج » لصلاح عبد الصبور . ولكن « سليمان الملك » تجربة مغايرة . إن الاستدعاء التراثى فيه يختلف عن الاستدعاء التراثى فى الأقنعة السابقة ، والشاعر يلح على صفة « الملك » لا « النبى » من العنوان نفسه . وتلك دلالة تتزايد وضوحا حين نقرنها بالاستخدام الخاص لكلمتى « الملك » و « المملكة » فى الديوان الأول ، والترابطات العامية لكلمة « الملك » فى السياق الذى يبدأ من الديوان الثانى ، خصوصا حين نقرأ فى مرثية أمل دنقل ــ « دائرية » ــ أنه كان (ص ٤١)

يخلط قهوته بالمياه
يدخن
يختار مقعده كملك .

ومن ناحية أخرى ، فإن « سليمان الملك » يقترب من « الأخضر بن يوسف » لسعدى يوسف فى الدائرة التى تنفى الحضور المتعالى للشاعر ــ النبى ، فتشده إلى الحوارى والأزقة ، وتجعله يقاسمنا شقتنا ، أو يجالسنا



فى الحانة ، مثلما نرى « سليمان الملك » وحيدا آخر الليل أو جالسا فى « **مملكة واسعة كانها المقهى ، ضيقة كانها الدكان** » ، يضع الثورة فى جيبه ، وينحنى على الرصيف باحثا عن أثر للريح ، يقرأ الأشباح فى رخامة الميدان ، فلا يرى سوى الأسفلت والأسمنت والحديد ، ولا يتردد فى أن يقول لقارئه الذى يبدو كأنه يجالسه فى مقهى :

اسمى سليمان
لا عرش لى
ولكننى سأصد الحديد
ويوما أشقق أرض الميادين
أزرعها شجرا
هل تساعدنى ؟

والسؤال نفسه يجسّد بطلا من نوع مغاير ، يتباعد عن النموذج الرومانسى التقليدى للبطولة وعن نموذج العارف المعلم الذى تتضمنه اقنعة مهيار الدمشقى والحسن بن الهيثم والحلاج . والتسمية التى يطلقها البطل على نفسه ، أى « سليمان الملك » ، التسمية التى يسخر منها فى الأسطر السابقة ، تومىء إلى الاسم « محمد سليمان » كما تومىء التورية فى قناع « الأخضر بن **يوسف** » إلى سعدى **يوسف** » .

وتلفتنا هذه الإشارة الذاتية ، فى عنوان الديوان ومسمى القناع على السواء ، إلى الذى يؤديه قناع « سليمان الملك » بوصفه مرآة ، تضاف إلى عوالم المرايا .

إن رمزية القناع تتقاطع مع رمزية المرآة فى دائرة تعرّف الأنا نفسها . فاستخدام القناع يتيح للشاعر ، عندما يستعير وجه غيره ، أن ينظر إلى نفسه هو فى فعل انعكاس تجتلى فيه الأنا صورتها فى آخر ، فتتعمق معرفتها بنفسها سلبا وإيجابا وقد يكتشف وعى هذه الأنا ، كما حدث فى حالة سليمان الملك ، أنه وعى ينطوى على تناقضات وانقسامات لا تريم ، وأن مرآته كقناعه لا تفارق انقسامها وتناقضها .

من هذا المنظور ، يتخذ القسم الأول من « سليمان الملك » عنوان « الوجوه » ويعدد التجليات التى يتجلى بها مسمى القناع : وجها نبويا ، ووجها غجريا ، ووجها بدويا ، ووجها حجريا ، على نحو يؤكد أننا إزاء حضور منقسم ، متعدد ، لا ينطوى على صوت واحد ، أو بطل أحادى الصفة ، بل على أصوات متعددة وأوجه متضاربة للبطل الواحد . وبين هذه الأوجه المتعددة ، المتضادة ، يتداح وجه « النبى » الذى يعرف اليقين والحقائق المطلقة ، أو يتميز بقدراته المطلقة ، كما تتداح الدائرة التى يصنعها حجر فى الماء ، فلا يبقى منه سوى وجه شاحب ، مهزول ، حائر ، لوعى متوحد ، وحيد ، يفتش فى زرقة الوقت عن حفرة للملك ، لا يملك سوى اسم ذلك النبى الذى يتسلح بالضعف فى القسم الثانى من الديوان .

ويقودنا التضمين الذى يقوم عليه عنوان القسم الثانى — قصيدة « الجامعة » — وهو بطل السِّفر فى الكتاب المقدس — إلى « سفر الجامعة » ، أشد أسفار « الكتاب المقدس » غموضا وتضادا فيما يقال . ويبدو « الجامعة » الذى كان حكيما قناعا آخر ، متعدد الوجوه ، لوعى كرّس

نفسه « لمعرفة الحكمة ومعرفة الجنون والحماقة » وعى منقسم ، جامع للجهات ، يتقّيأ عمره أو يتدحرج مزدحما بالعفاريت ، يقول ما كان سوف يكون ، ولن تشبع العين والقلب لن يمتلىء ، ومن ظلمة إلى ظلمة نستدير ، وتقول له الطير : جامعة ستكون . ولكنه لا يصدق أحدا ولا يثق فى أحد ، فهو يعرف أن الطيور ترمى إليه أكذوبة فى الصباح وأخرى فى المساء ، ركل ما حوله يبعث على الشك ويفجر السؤال : ما الذى لا يضيـع ؟ وأى الشواغـل لا يسقم القلب ؟ والسؤال يرجعنا إلى وظيفة التضمين التى تردنا إلى « سفر الجامعة » ، وتجعل من بعض أمثاله المتكررة فى القصيدة مرآة من مرايا التاريخ التى ينعكس عليها حاضر الوعى المنقسّم ومدينته ، فنتذكر أمثال سفر الجامعة القديم التى تقول : لا تشبع العين من النظر ولا تمتلىء الأذن من السمع ، وما كان قبلا فهو الآن وما سيكون كان قبلا .

ولكن يلفت الانتباه أن التضمين لايُعرِّج على « كل شىء باطل ، وأى فائدة للبشر من جميع تعبهم الذى يعانونـه تحت الشمس ، جيل يمضى وجيل يـأتى والأرض قائمـة مدى الدهر » . بعبارة أخرى ، إن التضمين يـركز عـلى حاسة العين التى لا تشبع من النظر ، وحاسة الأذن التى لا تمل من السمع ، وذلك ليؤكد العالم الحسى الذى يغدو مجالا لحركة سليمان الملك ، ويؤكد الإرادة الحـرة التى يصرّ على ممارستهـا ، .. حين لا يحنى رأسـه للريـح أو الجوع ، فى ممالكه التى تتحول إلى تجليات متعددة لمملكة واحدة ، هى مملكة الوطن التى لم تلد نهرها الوحيد ، ولم تزل فى خيمة الجندى منذ تنفست ، وفى رؤاه التى تؤكد انقسـامه وتنـاقضه وضـديته ، فى عـالمه الـذى يقـذف

الأسئلة : هل انقضى زماننا ؟ أم انا نغفو لكى نوقظ صقر الحلم ؟ هـل هذا انفـراط الجسد المهـزوم أم هذا أنـين الصحو ؟ هل كنت صغيرا أم بلادى صنعت منى قـزما صالحا للجحر ، ميالا إلى العتمة ، منسوبا إلى الفئران ؟

وتلك أسئلة لا يسألها سليمان النبى الذى يملـك برد اليقين ، ولا يسألها سليمان الحكيم الذى انتهى إلى أن كل شىء قبض الريح وباطل الأبـاطيل ، بـل أسئلة يسـألها سليمان الإنسان الذى هو نقيض النبى والحكيم القديم على السواء ، أسئلة من يعرف أن الشوارع أنهكته وأنه لم يبق له غيرها والرصيف ، وأنه سيظل يسـأل ، وسيظل ينتظر الغد ، مغتربا كأنه يسعى خارج بحره ، يـرنو إلى شجر لوثته المصانع ، ويوم جديد يرج الخلايا بما لا يريده سليمان الذى تعلم أن يحب الفقر والنفى والسجن ووحدة الزنزانة فى مدينته ، حين :

لم يكن بطلا
فارسا أو حكيما

بل ملكا بلا عرش فى مملكـة المقهى ، وسيظل ملكـا ما ظلت عيناه اللتان لا تملان من النظر ، بوابتين إلى زمن هرسته الخراتيت .

— ٦ —

لا جدال فى أن العالم الشعـرى لمحمد سليمـان عالم متميز يمكن أن ينطوى على قيمة خاصة بـه . ولكن هذا

الإمكان هو الذى يدفعنا إلى لوم الشاعر ومؤاخذته على ما يشوب صياغة هذا العالم من جوانب قصور لا تليق بما يطمح إليه شعره . إن الشاعر لابد أن يراجع قصيدته بعد الكتابة ، وأن يمتلك الجرأة على حذف نصفها أو حتى ثلاثة أرباعها إذا اقتضى البناء ذلك ، وعليه أن يراجع لغته مراجعة مدققة إلى أن تتكامل الكثافة الشعرية أمام عينيه ، وإلا فإن القصيدة سوف تحمل من الثرثرة أو الإطناب أو الحشو ما يثقل كاهلها ، ويباعد بينها والتأثير المطلوب . وللأسف فإن قصائد محمد سليمان تعانى من هذا كله . ولا يملك المرء ، على مستوى العلاقة بين الدواوين ، سوى أن يسأل : كيف يمكن لشاعر أصدر ديوانا مثل « القصائد الرمادية » وأعقبه بديوان أكثر تميزا وهو « سليمان الملك » أن يتبع ذلك بديوان مثل « أحاديث جانبية » ، يزخر بالثرثرة وقصائد المناسبة واللغة المترهلة والإطناب والصور التى تتراكم بالتداعى اللفظى للكلمات . وإذا تركنا هذا الديوان الذى يضم أردأ ما نشر محمد سليمان إلى غيره من الدواوين ، لاحظنا القصائد الأخيرة (« لوحات ») من الديوان الثانى وكان حقها أن تحذف مع قصيدة « قراءة » .

ويمكن للمرء أن يغفر لمحمد سليمان سذاجة التركيب وسذاجة التقفية فى الديوان الأول ، حين يقرأ (ص ٤٠) :

كان النعاس خميله

وكانت أمامى تمر الجرار ... تمر

وكانت يقال ثقيله



ويرد هذه السذاجة إلى مزالق البداية ، ولكن أن تتكرر الأخطاء فى الديوان ، ويصطدم القارىء بتراكيب عجيبة من مثل (ص ٢٤) :

وكان تعشقته الأرض تصعده وتهبطه

وتفتح جرحه

للشمس كان يرى

فإنه يعجب من سذاجة الإحساس اللغوى ، ومن الشاعر الذى لا يقسو على نفسه فى اختيار الكلمة ، أو صياغة التركيب ، فيعاظل معاظلة العجمة ، وينتج صورا لا تثمر سوى الإحباط اللا مبرر . وللأسف ، فإن هذه التراكيب العجيبة تتكرر فى الديوان الثانى (ص ٨ ، ٢٩ ، ٦٣ ، ٦٣ مثلا) والرابع (ولا داعى للتمثيل)

وتكشف عن حالة من الاستسهال والتساهل فى تناول اللغة التى هى محك الشاعر وعلامته .

وفى هذه الحالة ، تتضافر العلاقة التركيبية المصطنعة نحويا مع الاقتسار المتعسف للعلاقة الدلالية ، فتنتج جملا من مثل « استراب عند صفرة فى أعين الأبقار » ، واستراب حينما هوت جفونه » ، حيث العلاقة بين الاسترابة وصفرة الأعين ، والظرف القلق فى التراصف اللفظى للجملة الأولى ، كالعلاقة المعتسفة بين الهُوِىِّ والجفون وبينهما والاسترابة فى الجملة الثانية . ويشبه ذلك الخلل الدلالى الذى يترتب على حذف الأدوات النحوية بسبب الوزن ، دون مبرر ، فى عبارات من مثل « قبل تسافر » و « قبل تغادر » و « قبل يضيع الطباشير فى دمها » ؛ أو الخلل الموازى الذى يترتب على خلل الترتيب النحوى فى جمل من مثل « كانت تنام الأزقة سابحة فى الضباب » . أضف إلى ذلك ما يرتبط بالتفاصح فى غير موضعه ، خصوصا حين « يتشاشأ » المثقفون بدل « يختلفون » (فى الديوان الرابع مثلا) ، فيتحول التفاصح إلى « زوبعة » لا ندرى معناها ، ولا مبرر لها ، كالإهمال فى تصريف الممنوع من الصرف ، والخطأ فى إعراب المثنى وتعديه الفعل اللازم دون مسوغ ... الخ .

والغريب حقا أن يعالج شاعر مثل محمد سليمان لغته على هذا النحو الكسول الذى يترك جملا تشوه الصياغة الشعرية ، وتتآمر مع الجموع الغريبة (أحازين ، أكاسير ، ضبباحات ، مائدات ، نهارات ، هلالات ، رخامات ، نراجس ، جوهرات ، عكاكيز) على إفساد التدفق اللغوى الذى لابد أن ينقطع ويتحول إلى جعودة وتقبض ، فيتذكر المرء قول أبى هلال العسكرى : « لأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلسا سهلا ... خير من أن يعلوك فيجىء كزا فجا ومتجعدا جلفا » . .

أدرك أن هناك مبررا لاطراح النزعة الشعرية ، بمعناها الرومانسى الجمالى والتراثى ، فى بعض سياقات الحداثة السبعينية ، وأعرف أنه لابد من تأكيد الإحساس اللغوى بتقبض الواقع وكزازته وجلافته ، ولكن اطراح النزعة الشعرية لا يعنى التساهل فى الصياغة اللغوية ، بل يعنى تصفيتها من الرواسب الجمالية الرومانسية والتراثية ، مع الإبقاء على سلامتها الأدائية وقدراتها التوصيلية . أضف إلى ذلك أن هناك فرقا بين خلق الإيحاء اللغوى بتقبض الواقع وجلافته ومحاكاة هذا الواقع بتراكيب تكشف عن جهل بأسرار اللغة ، وجهل بمعنى السؤال الصعب : كيف يمكن للمدنية حقا أن تدخل بيت اللغة ؟ وليس سبيل الإجابة عن هذا السؤال أن يحدثنا الشاعر ، عن « التقرير المتسرسب من مقلتيه » فى الديوان الثالث ، أو يصدمنا ، بجملة « أخطو بلا ضجر أو عكاكيز » فى الديوان الرابع .

وإذا أضفنا إلى ذلك الكيفية التى يعالج بها محمد سليمان صيغ الأفعال فى شعره ، وجدنا ما يصدم العين من مثل : « انكتبت قصائد شكر » ، والبحر الذى « ينأسر » ، والكائن « المنسجن » فى التصاوير ، والبلاد التى « انسحبت » والبلاد التى « تسرولنى » و « تسرول أوجاعه » ، والريح التى « تنعسنى » على أهدابها والماء الذى « يصعدنى » حين « تشععت » و « آكلت صمتا » ، والنار التى « تزوبع » فى الصدر ، والأيائل التى « تلفلفت » بالعشب كالشاعر الذى « تلفلف » بالحلم والشجر الذى « يتلولب » .

ويلفت العين الخلط بين الاستخدام العامي والفصيح ، حين نقرأ عن البلاد التى « يعبئها الحكى » ، وكيف « جرّ الشتاء شتاء » ، ونرى الشاعر « يُنعس السماء فوق رأسه » . ويجرى ليوقظ فى العشب « قوما صغيرين » ، ونسمع عن كيف « أقام نيؤذن » ، ونضحك « لما تمر » القطارات قدام وجهه ، و« لما تلوح » له طفلة ماكرة . ولكن الصبر ينفد ، عندما نقرأ فى « سليمان الملك » ، أفضل دواوين محمد سليمان (ص ٧١) :

الأريكة واسعةٌ
عبّأ العابرون رُخاماتها بالكلام
سقوها عصير الأصابع
مِنْ فوقها
لا تعثّر دمك

والرخام لايجمع على رخامات . أما تعبئة « رخامات الأريكة » بالكلام ، كأننا نعبىء الزجاجات بالدواء ، وسقيها بعصير الأصابع (العرق النازل من الأصابع ؟) فهى كظلاظ « يعثّر الدم » .

صحيح أن مجموعة « أصوات » التى ينتمى إليها محمد سليمان لها اجتهادها فى فهم اللغة الشعرية ، وتطمح الى أن تؤدى اللغة فى قصائد أفرادها نغمة مصرية ماكرة ، تنتهى إلى نوع من « العودة إلى أصالة الشعر المصرى » ، و« مدرسة الشعر المصرى بما يحمل من خصوصية اللغة والاستخدام المخالف لها » . وليس من الضرورى أن نوافق على هذا الاجتهاد أو نختلف معه ، فلذلك موضع آخر . والأكثر أهمية — فى هذا المقام — هو أن نؤكد أن أى استغلال لإمكانات العامية يمكن أن يظل مقبولا ما ظل يحمل مبرره الداخلى فى سياقات العلاقات اللغوية للقصيدة ، وما ظل محافظا على سلامة أدائها اللغوى . أما عندما يختفى المبرر الداخلى مع سلامة الأداء ، وتحدثنا قصائد الشاعر عن المرأة التى « تدلق من فتحتها النهر » وتقعد فى الحناء » أو اللؤلؤة التى أخذتها الرياح إلى الشرق و« غوتها ولفت عليها غيوم القطيفة » و« التقرير المتسرسب من مقلتيه » فإن الاستخدام العامى يصنع نوعا من « محال الكلام » وإذا جاز استخدام « دلق » بمعنى « أخرج » (من قولهم دلق السيف من غمده) فإن صورة المرأة التى « تدلق من فتحتها النهر » تظل من « محال الذوق » . وإذا كان ثمة رخصة فى استخدام « غَوى » بمعنى « أضَل » فإن الأفصح « أغوى » من القول القرآنى « ربنا هؤلاء الذين أغوينا ، أغويناهم كما غَوَينا » [القصص ٦٣] أما « لفّت عليها غيوم القطيفة» فهو استخدام خاطىء يعدىّ الفعل اللازم دون مبرر وقل الأمر نفسه فى « التقرير المتسرسب من مقلتيه » ، من « السُّرسوب » ، وهى كلمة عامية بمعنى أول اللبن بعد الولادة ، ومقابلها الفصيح هو اللبأ ، أما الاشتقاق منها وعلاقته بالصورة ؛ فيجمع إلى إحالة الكلام إحالة الذوق .

لقد كان ريلكه (الشاعر الألمانى) يقول إن للناس حلولا سهلة لكل شيء وعلينا أن نلزم أنفسنا بالصعب . وذلك قول لابد لمحمد سليمان من أن يتذكره ولا ينساه قط ، فهو شاعر لن يحقق وعده إلا إذا اشتد على نفسه وأحكم لغته ، وحذف كل مالا يرقى إلى مستوى طموحه .

أبـــو همـــام

كـــارمن أشـــبيليه

بيتٌ هنـاك ، يحتمى بـالظـلِّ والقـرنفـلِ
مُسيَّجـا بـعـوْسـجٍ ، مـوشَّحـا بجـدولِ
ينتظـمُ الفـلُّ بـه ، عقْـدَ غـرامٍ ثمِـلِ
وكـرمـةٌ تـعتصرُ الشمـوسَ ، منـذ الأزلِ
جـذورهـا تـوغـل فى قلبـىَ ، ليس تـأْتـلى
تسكـن منهـا شـرفـةٌ ، تُعَـلُّ قَبْـل النَّهَـلِ
فى سـاحة يحرسهـا عطـرُ الشبـاب الغـزلِ
الـوهـجُ المشمسُ فيهـا مـوجـةٌ من قُبَـلِ
يحسبـه الفـراشُ نـارا ، فيجـىءُ يصطـلى
وعـازفٌ بسبق الحـان الهـوى من بُلبـلِ
تسرى بها الصهبـاءُ ، ـ ياقـاتلةً ـ لم تُقتلِ
تميـدُ أعطـافٌ ، وتـغفـو نظـراتُ المُقَـلِ

وفتيــةٌ ينفــون بــالصــهبــاء طـعــمَ الملــلِ
وَشِيخَــةٌ فى « البــار » يلتقــون للتــعلّــلِ
القبــعــات ، والــعصىُّ ، نظــراتُ الكســلِ
مـوائـد النبيـذ ، والتبْـغ ، وأشهى مــأكـلِ
أعينــهــمْ طــافحــةٌ بشبَــقِ التطفــلِ

لكنــهــا طَيِّبَــةٌ بــعجــزهــا المــذلَّــلِ
وامــرأةٌ هناك عنـد « البار » ، مثـل الرجـلِ
وجنتُــهــا من زغَــبٍ ، تكــاد يــومــا تمتــلى
جـانبَها ، يقبــعُ كلبٌ « نــائم فى العســلِ »
إذا صحــا تُــعيــره نظــرةَ عطــفٍ مُطْفِــلِ
ونســوةٌ يغْــزلن ، لا يــعــرفن طـعم الكلــلِ
وطفلـة تحلم بـ « الكيخوتِ » يـأتى من عَـلِ
وغجــرىٌّ هــاتفٌ ، من فــوق بغـلٍ مُثْقَـلِ
بصوتِه المبحــوحِ ، من عمق زمان مــوغـلِ
يوغل فى الأضــلاع ، إيغالَ السمــا فى جدولِ

....

كنـتُ هنــاك ، أحتمى بــالظـل والقــرنفـلِ
أجــدلُ أطيــاف المنى ، معــزوفــةً لــلأمــلِ

أبحثُ عنك فى فراشات الصباح المخملى
أبحث عنك ـ ماضيا ـ وفى الزمان المقبلِ
عن وجهك المألوف لى منذ زمانى الأولِ

....

فردَّنى السورُ إلى « البار » ، ولم يرقّ لى
ترنحتْ شمسُ الضحى ، تثاءبتْ فى المدخلِ
لستِ هناك ، أيها الوهمُ : أقمْ ، أو فارحلِ
والغجرىُّ هاتفٌ ، يدور حول المنزلِ

الفريد فرج

حديث الكاتب .. مع الكتابة

روى الرواة ان شاعرا ناشئا استنصح شاعرا كبيرا فنصحه أن يتوفر على حفظ الشعر العربى كله ثم يأتيه بعدها ، فلما حفظ أشعار العرب كلها عاد الشاعر الصغير إلى الشاعر الكبير فنصحه أن يمضى فى شئون الحياة حتى ينسى ما حفظه تمام النسيان ، ولما نسى الشاعر الصغير كل ما حفظه من الشعر عاد إلى الشاعر الكبير الذى أجازه ليبدأ فى قول الشعر وإرسال القريض .

هذه الرواية الدرس تحض المبدع الناشىء على ضرورة استكمال قراءة ودراسة آثار السابقين . ولكنها لا تكتفى بهذه النصيحة وإنما تدعو الناشىء بعدها الى التخلص من الإغراق فى التأثر بأدب الآخرين والحياة فى آثارهم والتنفس فى هوائهم وتدعوه لمحاولة نسيان ما حفظه وتجاوزه ، فإن الشاعر الجيد فى الواقع لا يستلهم خزانة الكتب ولا الذاكرة ، وإنما لا يكون الإبداع الفنى فى النهاية إلا تدفقا طبيعيا من الوجدان ومن النفس الشاعرة ..

ولو شئتم أن احدثكم عن نفسى وتجربتى التى أعرفها أكثر مما عرفت الآخرين ، فإنى قد بدأت حياتى مع المسرح بقراءة المسرح .

وكان شكسبير وموليير وكتاب عصر النهضة جزءا من دراساتى المنهجية فى الجامعة ، فى اصولهما بالانجليزية والفرنسية ، ولكن هوى نفسى وميلى غلبنى الى تجاوز هذه المقررات الى قراءة المسرح اليونانى فالرومانى والتعثر فى متاهات المسرح فى العصور الوسطى .. حتى استنقذنى من متاهاته المسرح الكلاسيكى الذى لم يكن بينى وبينه إلا كل ود مفقود ، انقذنى من الضجر به المسرح الرومانسى فالواقعى . وأحمد الله علي أن بيراندللو أخذنى بعد ذلك مبهورا من بين يدى تشيكوف وأن مسرح العبث ومسرح بَرخت أصابانى بالحيرة ، ولكن أهديانى الثقة بأن المسرح الجديد أكثر حياة فى وجدان الناس من المسرح القديم ،

فعلمت من ذلك اننى برئت من الانبهار أو التقديس للقدماء .. واننى تخلصت من سلطانهم على ، فكأنى حسب رواية الراوى السابق قد نسيت ماقرأت . وينبغى أن اذكر أن المدخل إلى هذه القراءات كلها كان من باب اللغة العربية . فقد بهرنى مسرح توفيق الحكيم والترجمة الرائعة التى أبدعها الدكتور محمد حسين هيكل لمسرحية برنارد شو « القديسة جون » والترجمات الرفيعة للدكتور طه حسين فى المسرح .

ولكن قل إنى نسيت أو حاولت أن انسى إلى حين هذه القراءات المتشعبة والمتداعية ، وأن انسى بعض الوقت اننى اهوى الكتابة للمسرح أو اننى احببت ذات يوم أن اقص أثر توفيق الحكيم وأن اتعلق بأذ ياله ..

وإن كنت قد نسيت ذلك كله فلست أنسى أن توفيق الحكيم قال لى مرة وأنا فى أول الطريق إن المسرحية المثلى هى مسرحية « التحقيق الجنائى » !

دهشت من قوله وصرت اتأمله من حين إلى حين فيزداد إعجابى بما قال وما لم أقرأه فى كل ما قرأت . وقد ضرب لى توفيق الحكيم مثلاً على ما يقول بمسرحية « أوديب » التى تبدأ بالتحقيق فى جريمة قتل الملك لايوس وتنتهى باكتشاف أوديب أنه هو القاتل ، وأن لا يوس لم يكن إلا اباه .

ثم استطرد توفيق الحكيم بأسلوبه الشيق فى الحديث وتوليد الافكار مشيرا إلى أن المشهد المحورى فى مسرحية هاملت هو مشهد المواجهة بين فريق التمثيل الجوال وبين الملك الذى قتل أبا هاملت ، وهو مشهد دبره هاملت بأسلوب المحقق الجنائى العصرى وانتهى بانهيار الجانى وثبوت التهمة .

والحكيم كان رجل قانون قضى فترة من حياته وكيلاً للنائب العام ، فانظر كيف كشفت له مهنته ما خفى على النقاد .

وإنى لأعجب إلى اليوم أن مسرح توفيق الحكيم ليس فيه مسرحية تحقيق واحدة ، مع أن ملاحظته المثيرة هذه ترسبت فى ذاكرتى الباطنة ، ولعلها تسربت بالطريقة الخفية لعملية الإبداع فى مسرحيتى « الزير سالم » التى تبدأ بالتحقيق وتنتهى نهايته . أو ربما كان هذا من محض أوهامى وادعاءاتى والله أعلم .

إن جرينا على نهج هذه الملاحظة المضيئة لأستاذنا الحكيم فلابد أن نلاحظ أن المسرح كله أفعال تتصادم مع أفعال . ولكن الفعل المسرحى يعتبر جعجعة بلا طحن وضربا فى الفراغ مالم يكشف المؤلف الوازع وراء الفعل .. الوازع الذى يبرر الفعل . لذلك قل إن المسرح ليس قائما على مجرد الفعل ، وإنما هو قائم على الوازع .. وإن المسرح ليس مجرد تناقض أو تصادم الأفعال ، وإنما هو تناقض أو تصادم الحوافز .

ولابد أن يعتمد المسرح الحافز النبيل فى مواجهة الحافز الخبيث . فالمسرح مهما كان فيه من اشرار وشرور فإن محوره وعمدته الفضل والفضائل والنبل والشجاعة والتضحية .

فإنك لترى فى مسيرة أبطاله على مدار الزمن حكايات التضحية بالمال أو بالجاه فى سبيل الحب ، أو التضحية بالحب فى سبيل الواجب ، أو التضحية بالنفس فى سبيل المبدأ والعقيدة ، أو بالمصلحة الخاصة فى سبيل المجموع .

وتجد المسرح يندد بالطمع وبالظلم وبالجهل وبالتقاليد البالية وينتصر دائما للحب وللخير ولتحقيق العدل .

والمسرح أيضا يهذب الأخلاق ويرقّع الأحاسيس . ففى التراجيديا اليونانية لم تكن مشاهد القتل أو الانتحار تتم فوق المنصة ، وإنما كان المؤلف يشترط أن تتم فى الكواليس على أن يندفع الرسول الى المنصة ليرويها بالكلمات . وكان هذا دائما يثير خواطرى حيث أننا

نشاهد الفطرة الإنسانية الشعبية فى كل البلاد تدفع الناس إذا وقع حادث فى الطريق الى المبادرة إلى سترجثمان الضحية بالأوراق أو بالقماش حتى لا تصبح الفاجعة محط أنظار العابرين . وهذا بالضبط ما يفعله المؤلف المسرحى عَلى مدار الزمن ، فيستر الفاجعة ويحجبها عن الانظار . كما يفعل المؤلف فى مواقف عديدة بالاستعاضة عن التصريح بالتلميح وعن القول المباشر بالاشارة حتى لا تكون فواجع الناس فرجة للناس ، بما يتأذى له الجمهور ويتململ منه بماحباه الله من . الفطرة وحسن الذوق .

ويجرى المؤلف على نفس المنوال فى ستر العرى البشرى ، فإنك تلاحظ أن الفطرة الإنسانية تقوم أيضا بدورها فى هذا الجانب حتى فى عمليات ضبط بيوت الرذيلة ، فإن ستر عرى الرجال والنساء وازع فطرى مهما كانت الرغبة فى الكشف وتعرية الأخلاق . لذلك يحرص المسرح على الاقتصاد فى شكوى البطل من الحال ، حتى لا تصبح الشكوى من الظلم عبارة عن عرض أحشاء الشاكى على الناس أو التردى فى الضعف وتعرية النفس والاتضاع إلى الحد الذى يثير التقزز .

الفن جميل بالضرورة . لذلك يشعر المتفرج أحيانا بالقلق ويفقد راحته إزاء بعض ما يجرى أحيانا على المسرح أو فى تمثيليات التلفزيون بدرجات متفاوتة مما يجافى التقاليد الفنية . فإن بكاء الرجال ليس الا تعرية للنفس أكثر مما يحتمله المشاهد ، كما أن المبالغة فى شكوى الحال وتعداد الخطوب ليس إلا ضعفا تأباه المسامع وتنفر منه .. فالتلميح بدل التعرية الكاملة من شروط الفن الجميل ومن التقاليد المرعية للإبداع الفنى .

ولكن دع الظاهر الى الباطن ، دع العارض الى الجوهرى . فجوهر الإبداع المسرحى كما كان توفيق الحكيم يلح علينا ويكرر القول فيه هو : الفكر . « لا مسرح بلا فكر » كان يقول . ودارس المسرح لابد انه قرأ الرأى الآخر فى المقاصد الفلسفية لمسرحية كذا ومسرحية كيت ، الى درجة أن ناقدا كبيرا أشار إلى أن الإبداع المسرحى يمكن أن ينتسب إلى الفلسفة ، ويمكن أن ينتسب إلى علم الاجتماع ، أو الى العلوم النفسية الفردية والاجتماعية ، كما ينتسب إلى الفن الخالص .

وقد حرصت دائما على تحقيق ذلك ، وأكرمنى أفضل النقاد بالبحث فيما وراء الظاهر والشكلى فى مسرحياتى .. وهو شىء لم اتكلفه وإنما استسلمت فيه إلى تكوينى الفكرى والنفسى وصدر عنى صدور الفطرة التلقائية من غير اصطناع أو تعمد ، وعلى قدر موهبتى فيه .

والواقع اننى كنت دائما أقرأ المسرحيات من مداخلها الفكرية ، ويشوقنى أن أتحرى جواهرها ولا اكتفى بظواهرها ، فاكسبنى هذا النوع من القراءة الميل للدخول إلى مواضيعى المسرحية من هذه المداخل الصعبة التى أملت على أن أبذل الجهد الكبير للتبسط ، وأن أتعب حتى تجرى المسرحية فى المجرى السهل فلا تثقل على الجمهور غير المتأمل أو غير المدرب على مشاهدة المسرحيات بكامل الانتباه .

كما انى تكونت على حب خاص لفن التمثيل .

وقد بدأت هوايتى للمسرح بالتمثيل فى المدرسة ، كما تمكن حب المسرح منى بالمشاهدة فى السن الباكر على أيام يوسف وهبى ونجيب الريحانى وجورج أبيض . ولو كنت اتبعت هواى الصحيح لقصدت فن التمثيل دون فن الكتابة . ولكن حب الأدب نازعنى حبى للتمثيل فصالحت نفسى على أن اتجه لفن التأليف المسرحى دون أن أفقد حبى للتمثيل . ويقينى أن الممثل فى النهاية هو الذى يقف وحده اما م الجمهور على قمة المثلث المكون من المؤلف والمخرج والممثل .

لذلك كان ميلي وتدقيقي في أن اجعل من كتاباتي المسرحية إضافة للممثل وتعزيزاً للممثل . إن التعبير عن الموضوع الواحد له طرق شتى ، وعندك أكثر من طريق يؤدى إلى روما ، واختيارى المفضل في التعبير عن الموضوع يمر بالممثل . لذلك كان اهتمامى بمشاهد معينة ، وبالمونولوج الطويل ، وبالمواقف المركبة التى يستطيع الممثل فيها أن يظهر ابداعه وقدراته وأن يستنبط عنصر السحر فى فن التمثيل .

وقد صنعت هذا فى مسرحياتي دون تدبير سابق أو تعمد واع . لذلك فوجئت بالمخرج الالماني الذى أخرج مسرحيتى « على جناح التبريزى وتابعه قفه » بالألمانية يقول فى التلفزيون الالمانى :

« أن الممثل فى المسرح الحديث يستطيع أن يؤدى دوره ويداه فى جيوبه ، ولكن ميزة الكاتب المسرحى المصرى فلان أن الممثل عنده يؤدى دوره فى مجال من الحركة الحتمية باليدين وبالجسد كله ، الزمه بها المؤلف وهيأ له أسبابها الموضوعية وأدواتها من « الاكسسوار » .

وقد انضج مواهبنا المتواضعة فى جيلنا الحافل بالمواهب دفء التشجيع والرعاية من جيل سبقنا ، فكيف أنسى صداقتى الحميمة مع استاذنا الكبير توفيق الحكيم . ولقاءاتى الثمينة مع أستاذنا الكبير طه حسين .

إن توفيق الحكيم كان مشجعاً كبيراً لى ، أما طه حسين فقد ادهشنى ذات مرة بتعليق عجيب على اختيارى الكتابة للمسرح ..

قال لى : عرفت أنك كتبت مسرحية وقدمتها للمسرح القومى فهل هذا صحيح ؟

وكنت قد قدمت للمسرح أولى مسرحياتى « سقوط فرعون » فأكدت له ما سمع . فقال لى رحمه الله : ليس طريقك المسرح فأنت رجل طيب . جرب الرواية .

فقلت لهُ وأنا أخفى دهشتى وأسفى : وما العلاقة ؟

قال : غريبة ! ألا تعرف أن المسرح فن هجومى وعدوانى حتى ؟ !

فسكت وأنا مضطرب بالسخط على ما قال .. ثم غيرنا موضوع الحديث

ولكنى لتقديرى الخالص للاستاذ الكبير . وحبى المكين لدوره الثقافى العظيم ومودته لى ، لم أكف أبداً عن تأمل ما قال ، والتعلق به وتصديق أن المسرح فن هجومى وعدوانى حتى . .

المسرحية هجمة على الصالة .. على الجمهور .. على المجتمع .. على المألوف والشائع مما لا يرضاه الضمير ، أو يتعارض مع التقدم والتحديث والرقى الاجتماعى . نعم إن المسرح فن هجومى ، يمسك بمجمع الأعصاب الاجتماعية ، ويهز الوجدان ويحرك العقل ويزجر الكسل الفكرى ويوقظ الناعمين فى النوم والمستسلمين للراحة . المسرح يزجر ويؤنب ويعنف ويحض على التغيير .. مهما كانت محبة الناس له ، ومهما كان سعى هذا الفن العجيب إلى إرضائهم واجتذابهم .. وهذا من أعجب ما فيه . فإن شئت يافلان أن تصبح كاتبا مسرحيا فاركب بخاطرك سفينة المتاعب فى بحر الانواء ولا تكن طيبا بالمعنى الذى قصده استاذك طه حسين ، ولكن كن طيبا بمعنى الحض على الخير وزجر الشر واللامبالاه . كن طيبا فعالا وهجوميا وعدوانيا حتى .. أو فجرب قلمك بعيدا عن المسرح .

ولكن هيهات . فحب المسرح كان قد تمكن فى القلب ، وكان هذا الحب هو الغراء والبلسم الشافى فى بحر الأنواء وفى سفينة المتاعب التي لا تعرف بر السلامة ، والتى سارت بى بين الامواج . وكان حبى دائما هو دائى وهو دوائي .

واعتذر للقارىء عن استرسالى فى مناجاة النفس وهذا الحديث الخاص .

● « وما شكسبير .. » ؟

● « مكبث » على المسرح القومى : قطعة من الضجر الخالص ..

● « الملك لير » على مسرح الطليعة : عرض حى .. متدفق .. يميل نحو المسخرة ..

● أستأذن القارىء فى أن أجعل عنوان هذا الحديث أحد فصول كتاب المسرح الانجليزى الشهير بيتر بروك « النقطة المتحولة ، لندن ١٩٨٩ » . ولست أظن شهادة بروك عن مسرح شكسبير يمكن أن تنقض ، فهو من أكثر المسرحيين — لا النقاد ولا الأكاديميين المولعين بالشروح والتفسيرات — تقديراً له ، ومعرفة به ، واهتماماً بالصعوبات التى تحيط بتقديمه لجمهور اليوم ، هذه المعرفة الشاملة تحققت عبرممارسة طويلة ، فقد أخرج عدداً هائلاً من مسرحيات شكسبير : بدأ إخراجه للمسرح —— حرفياً — بعمل شكسبير « خاب سعى العشاق » وهو فى الحادية والعشرين ، فى ١٩٤٦ ، وفى ذات السنة أخرج أيضاً « روميو وجولييت » ثم « دقة بدقة » — لعب بطولاتها جون جيلجوود — فى ١٩٥١ ، و « تيتوس أندر ونيكوس » — لعب بطولاتها لورانس أوليفييه — فى ١٩٥٥ ، و « الملك لير » — مع بول سكوفيلد — فى ١٩٦٢ ، و« حلم منتصف ليلة صيف » فى ١٩٧٠ ، وأخيراً « تيمون الأثينى » ، فى ١٩٧٤ وهو يحدثنا عن مسرح شكسبير وعن تجربته معه ، حديثاً طويلاً فى كتابيه « المساحة الفارغة ، ١٩٦٨ » ثم هذا الكتاب الأخير ، الذى يحمل عنواناً ثانياً دالاً : « أربعون عاماً فى استكشاف . المسرح (١٩٤٧ — ١٩٨٧) .

يرى بروك أن شكسبير ليس مؤلفاً مسرحياً مختلفاً من حيث « الكيف » بل من حيث « النوع » ، ومن يفكر فيه بالقياس إلى غيره من كتاب المسرح — كأن يقول إنه مثل يونيسكو لكنه أفضل ، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء ، ومثل

بريخت لكنه أكثر إنسانية ، ومثل تشيكوف وقد أضيفت لمسرحه حركة الجموع ... الخ — يخطىء السبيل إلى فهمه . وعنده طريقة مثلى لفهم شكسبير هى النظر فى مسرحه كله ، مرة واحدة : إذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معا ، بكل خطوط الرادار التى تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات ، فإنه سيجد نفسه فى مجال غنى ومكثف ومركب إلى درجة لا يمكن تصديقها ، وإذا تقدم خطوة أخرى فسيجد أن الشيىء الذى عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير ، وخرج إلى الوجود على صفحات الورق ، إنما هو شيىء مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف آخر إنها ليست رؤية شكسبير للعالم ، لكنه شيىء يماثل الواقع أو الحقيقة . وكإشارة لهذه الحقيقة . فان لكل كلمة مفردة ، أو سطر، أو شخصية أو حدث ، لا تفسيرات متعددة فقط ، بل تفسيرات لا حصر لها : »

ويرى بروك أن أعمال شكسبير تطرح مشكلات عديدة حين تقدم لجمهور اليوم ، وهو يشبِّه هذه الأعمال بقطع الفحم الخامدة : « شكسبير لا ينتمى للماضى ، ولو كانت المادة التى يقدمها صحيحة ، فهى صحيحة الآن . إنه مثل قطعة من الفحم ، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ أو ينتهى لحظة أن تشتعل ، واهبة إيانا ما نريد من ضوء ودفء .. وإننى أستطيع أن أكتب وأحاضر طويلاً عن الفحم ومصادره ، لكننى سأكون معنياً حقاً بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ ، سأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها وتحيا فاعليتها من جديد .. » بعبارة موجزة من عندنا : لابد من قيام « ضرورة » تحتم تقديم هذا العمل أو ذاك من أعمال شكسبير .

فى سياق آخر ، فى « المساحة الفارغة »، يتحدث بروك عن « المسرح المميت » : « وليست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعاً آمناً مطمئناً مثل أعمال شكسبير ، فنحن نرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة ، فهم يؤدون على نحو حى ملون ، وسط الموسيقى ، وكلٌ يلبس ثياب الدور من الرأس إلى القدم ، كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية ، لكننا — فى الخفاء — نجدها مثقلة بملل لا يطاق ، وفى أعماقنا إما أن نلوم شكسبير ، أو نلوم فن المسرح ، أو نلوم أنفسنا .. » ، ولا يلوم الجميع أنفسهم بطبيعة الحال ، فثمة أيضاً « المشاهد المميت » يخضع ثقله وراء كل ما هو غبى وسخيف ، وهكذا يواصل المسرح المميت شق طريقه !

● ● ●

أسوق هذه الملاحظات — باختصار شديد — ونحن نرى أمامنا — على غير انتظار — عملَين من أهم أعمال شكسبير على مسارحنا : « مكبث » على المسرح القومى (من إخراج شاكر عبد اللطيف ، يلعب أدوارها الأولى عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد وأحمد عبد الحليم وفاروق الدمرداش وآخرون) ، و« الملك لير » بقاعة مسرح الطليعة (من إخراج محمد عبد الهادى ، يلعب أدوارها عدد من شباب المسرحيين : على خليفة ، كمال سليمان ، عبد الله الشرقاوى ، سلوى محمد على ، وآخرون) .

● ● ●

و« مكبث » — يعرف الجميع — هى تراجيديا الطموح المدمر ، تدور أحداثها فى ايقوسا (اسكوتلندا) قبل غزو النورمان ، كان دنكان ملكاً لها على الطريقة الإقطاعية السائدة فى أوربا آنذاك (القرن الحادى عشر فقد حدد « هولنشيد » صاحب « تواريخ اسكوتلندا » الذى اعتمد عليه شكسبير،قتل الملك دنكان فى سنة

١٠٤٦م) ، ومكبث أحد أمرائه الكبار ، أبدى شجاعة فى صد إحدى غزوات أهل الشمال ، وفى طريق عودته مع اصاحبه بانكو تستوقفهما الساحرات ، ويتنبأن لمكبث بأنه سيصبح ملكاً ، ولبانكو بأنه سينجب الملوك ، تُلقى بذرة فى قلب مكبث : أن يقتل دنكان لتتحقق النبوءة ، تلتقط مرأته البذرة وتنميها وتحثه على تنفيذها ، وبعد أن يصبح ملكاً ، يتحول مكبث لطاغية مرتعد : يرتب لقتل بانكو وولده ، ثم لقتل ماكدوف ، وحين يجده قد لاذ بالفرار يأمر بقتل امرأته وأطفاله دون رحمة ، ويلجأ ابن الملك القتيل إلى ضيافة الملك إدوارد فى إنجلترا ، الذى يزوده بالرجال فيما بعد ، فيزحف لاسترداد ملكه . ويلقى مكبث مصرعه على يد ماكدوف ، ويعود الملك لابن الملك القتيل ، وتتخلص اسكوتلندا من الطغيان .

تلك هى الخطوط الرئيسية فى التراجيديا (كُتبت وقدمت — على الأرجح — فى ١٦٠٦م) ، وإذا أخذنا بما يقوله شكسبيريون كثيرون ، فلعل أثمن ما فى المسرحية هو تلك العلاقة بين مكبث وليدى مكبث . هى دائرة مكتملة : امرأة طموح ، تدفع زوجها — الطموح والمتردد — إلى الجريمة ، وهى مستعدة — فى هذا السبيل — للتنازل عن حقيقتها كأنثى وجوهرها كإنسان لكنها — بعد أن تحقق هدفها وأصبحت ملكة — تبدأ فى الانهيار ، فتتمنى أن « تلغى » الجريمة التى حدثت ، وتكرر فعلاً رمزياً له دلالته على شعورها الطاغى بالإثم وهو غسل يديها ، وطقساً هيستيرياً له دلالته كذلك هو « السرنمة » أو السير أثناء النوم ، هذا التغير لا ينفصل عن التغير الذى يحدث لمكبث ، إذا يتحول لطاغية مرتعد يأمر بقتل النساء والأطفال دون تردد . بين الشخصيتين علاقة تكامل (كأنهما وجهان لشخصية أعم منهما) : بذرة الخوف عند أحدهما تنمو فى قلب الآخر ، يتلقى أحدهما المؤثر فيستجيب له الآخر ، يقول هو إن مياه المحيطات جميعاً لن تطهر يديه ، فتقول هى : بل قليل من الماء يطهرها ، ثم تضيف : إن عطور بلاد العرب جميعاً لن تمسح الدم عن يديها الصغيرتين .

فى « مكبث » أعمق رؤية للشر عند شكسبير ، ذلك أن الأشرار فيها هم الأبطال . لكن الشر عندهما ليس محضاً ، وما رؤى مكبث وخيالاته ، وطقوس الليدى وانهيارها ثم موتها اللاحق ، سوى أدلتهما على رفض الشر الذى ارتكباه (من هنا ، فان تقديمهما السهل « كوغدين تقليدين » أمر يضر بالعمل كله) ، وليس عبثاً الا يرى مكبث الوجه الحقيقى للحياة — كما يتبدى لقاتل الحياة — إلا بعد موتها مباشرة . « ما الحياة إلا ظل، ممثل مسكين يتبختر على المسرح .. ثم لايسمعه أحد . إنها حكاية يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ، ولا تعنى أى شيىء »

● ● ●

فكيف قدمها مسرحنا القومى ؟

ارجو الا أكون مبالغاًلو قلت إنه قدم قطعة من الضجر الخالص ، قطعة من « المسرح المميت » الذى سبقت الإشارة إليه :

● دون الدخول فى جدل حول القضايا المثارة عن ترجمة المسرح الشعرى بوجه عام ، ومسرح شكسبير بوجه خاص ، نقول إن المسرح القومى قد اختار ان يقدم أسوأ ترجمة معروفة لمكبث ، تلك الترجمة التى قام بها خليل مطران (عن الفرنسية لا عن الإنجليزية) وقدمت للمرة الأولى — فى ١٩١٧ ، ونحن نعرف أن نبيل الألفى — حين أعاد تقديمها فى ١٩٦٢ — عهد إلى الدكتور عبد القادر القط بترجمة أجزاء أهملها « شاعر القطرين » ،

وبإعادة ترجمة أجزاء أخرى .. تلك هى النسخة التى يقدمها المسرح (لا عجب أن خلت الأفيشات وكذلك برنامج المسرحية المطبوع من اسم المترجم كأن شكسبير قد كتبها هكذا ، أو كأن هذا أمر لا أهمية له)

لدينا ترجمتان حديثتان للمسرحية : الأولى قام بها فريد أبو حديد ، وحاول أن يترجمها « شعراً مرسلاً » وله فى ذلك دواعيه وأسبابه التى يشرحها فى تقديم ترجمته (دار المعارف ، القاهرة . ١٩٥٩) ، والثانية أكثر حداثة ، ولعلها أقرب للمسرح ، هى التى قام بها جبرا إبراهيم جبرا وصدرت فى طبعات متعددة (انظر مثلاً « روائع المسرح العالمى » ، الكويت ، يناير ١٩٨٠)

للمقارنة بين الترجمات الثلاث أسوق سطوراً قليلة . من مونولوج مكبث أمام الخنجر : فى نسخة المسرح : « أهذا خنجر يلوح لى متجه المقبض نحو يدى ؟ أنلنى منك ما تنضم عليه الأنامل ، تفر ولكنى ما انفك أراك . ألا يقع عليك اللمس كما يقع عليك النظر ؟ أم لست غير خنجر مخيَّل من وضع فكر ذاهل مُخبل ؟.. » وفى ترجمة أبى حديد : « أو هذا الذى أراه أمامى / خنجر مدَّ مقبضاً ليمينى ؟ / جىء ودعنى أقبض عليك بكفى / لم أضع قبضتى عليك ولكن / مع هذا أراك مازلت دونى . أفما أنت أيها الشبح المشؤوم / مما تحسه الكف لمسا / مثلما قد تحس بالإبصار ؟ / أم ترى أنت خنجر من خيال العقل / خلق مزيف مكذوب / صُنع ذهن أعياه وقد الحرارة » وهى فى ترجمة جبرا : « أخنجر هذا الذى أمامى / ومقبضه باتجاه يدى ؟ / تعال / دعنى أمسكك / لم أنلك ولكنى مازلت أراك / يارؤية قاتلة / ألست تستجيب للحس كما للبصر ؟ / أم أنت محض خنجر من الذهب / محض اختلاق زائف / صادر عن دماغ بالحمى مضطهد ؟ » . وخذ سطوراً أخرى من مشهد من أكثر مشاهد العمل حيوية وأهمية ، هو سرنمة الليدى . فى نسخة المسرح : « زولى أيتها اللطخة الملعونة ، واحد .. اثنان ، لقد حان الوقت ... الظلام دامس فى جهنم .. عار عليك يازوجى وشنار ، هذا البطل المحارب يداخله الخوف ، ماذا يهمنا أن يعلم الناس ما يعلمون حين نصبح من القوة والسلطان بحيث لا نناقش الحساب .. » وعند أبى حديد : « اذهبى أيتها البقعة اللعينة ، زولى ، اسمع : واحد .. اثنين هلم إذن فهذا وقتها . إنها لزجة كالجحيم ، عار عليك ياسيدى ، أجندى وتخاف ؟ » وأخيراً هى عند جبرا : « زولى أيتها البقعة اللعينة ! أقول : زولى ، واحدة اثنتان (يشير المترجم فى الهامش إلى أن الليدى تتخيل سماع دقات الساعة) ، هه ، إذن حان الوقت لفعلها . جهنم مظلمة ؟ عيب يامولاى ، عيب ! أجندى ومذعور ؟ .. »

وأظن الفروق واضحة ، وليست بحاجة لتعليق . وحين اختار المسرح أن يقدم تلك الترجمة الرثة ، خطا أولى الخطى نحو الابتعاد عن جمهوره ، وإرهاق ممثليه ، وإضفاء مسحة بالية على العرض كله !

● وليته قدم نص « مكبث » كاملاً ! إن يداً غليظة غشوماً راحت تحذف كل ما لا « يروقها » من النص ، وشمل هذا الحذف مشاهد من فصول المسرحية التى جعلها المخرج فى قسمين : الأول يضم الفصول الثلاثة الأولى ، والثانى يضم الفصلين الباقيين . (على وجه الحصر : حذف المخرج المشهدين الأول والثانى من الفصل الأول ، وبدأ عرضه بالثالث ، كما حذف المشهد السادس ، وأبدل مكان المشهد الرابع ، وأضاف جملة من عنده فى بدايته ، وحذف سطوراً من نهاية الفصل الثانى ، أما الفصل الثالث فقد حذف الجزء الأول من

المشهد الثانى والمشهد الثالث والخامس والسادس جميعاً لينتهى القسم الأول من العرض بعد المشهد الرابع . فى القسم الثانى من العرض حذف المشهد الثانى من الفصل الرابع « ليدى ما كدوف وابنها » وجزءاً من المشهد الثالث وكذلك نهايته . الفصل الخامس والأخير مزقته تلك اليد الغليظة فحذفت مشهده الثانى والرابع والسادس والتاسع جميعاً) . وقد أدى حذف المشهد الأخير لتغيير النهاية : فى النص : يحيى القائد « سيوارد » مقتل ابنه الذى قتله مكبث لأن جراحه كانت فى جبينه ، ثم يدخل ماكدوف حاملاً رأس مكبث ، ويتوجه إلى مالكولم ، ابن دنكان ، بتحية المُلك ، كذلك يفعل الآخرون ، فيتعهد مالكوم امامهم بمهام سيلتزم بها فى المستقبل من اجل اسكوتلندا ، ثم يتوجه بالشكر للجميع . أما فى العرض فقد جعل المخرج مكبث يدخل قاعة العرش وهو طعين ، ويروح يتحسس العرش ويدور حوله حتى يسقط متمدداً إلى جانبه !

لسُت من عُبّاد النصوص ، لكننى اعرف أن الاختصار أو التعديل فى نص كلاسيكى مثل هذا يجب أن يكون « موظفاً » فى خدمة « وجهة نظر » معينة ، يطوِّع المسرحى النص لها (مرة أخرى يكتب بروك : « إن الاقتناع التام بالنص هو ما يؤدى إلى الطريق الصحيح لفهمه وتقديمه ») وهذا ما نفتقده تماماً فى الحذف الذى أجراه المخرج هنا ، والذى يبدو أن هدفه الوحيد كان تلافى صعوبات إخراجية معينية ، تتمثل أساساً فى كيفية تصميم المشاهد وسرعة تغييرها . هذا الحذف يقابله إسراف واضح فى مشهدىْ الساحرات اللذين قدمهما : ضجيج من الراقصات والراقصين ، وسط سحب دخان تلف المسرح ، وإضاءة معتمة ، وصخب موسيقى !

ولست أتصور أن هذا الحذف كان يهدف لاختصار زمن العرض ، فمن المعروف أن « مكبث » هى أقصر مسرحيات شكسبير ، وأن تلك المشاهد المحذوفة لن تضيف سوى دقائق ، لكنها تضيف لتكامله الكثير ، فحذف تلك المشاهد المتتالية من الفصل الأخير أدى لإفقار النص ، حتى بدت المعركة وكأنها مجرد ثأر شخصى بين ماكدوف ومكبث لا معركة شاملة بين القوات الانجليزية على رأسها مالكو لم ، وقوات مكبث ، من أجل إستعادة عرش اسكوتلندا . والنهاية التى ينتهى اليها النص الشسكسبيرى هامة من حيث أنها تزرع بذرة أمل فى مستقبل اسكوتلندا التى عانت من طغيان مكبث ، وكأن الكاتب العظيم يريد أن يقول : رغم الهول الذى رأيناه ، ثمة أمل فى مستقبل أفضل ، وثمة أمل فى الا يتكرر هذا الهول .

● افتقاد وجهة نظر محددة فى « مكبث » هى التى تتضح كذلك فى استخدام كتل الديكور الثقيلة الجهمة (لايستطيع « المخرج المميت » أن يقدر قلة — أو بالأحرى ندرة — التصميم فى المسرح الإليزابيثى ، وأن تصبح الخشبة مجرد منصة مفتوحة محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب : إنه إتاحة الفرصة كاملة لسيادة كلمة الممثل ، وانطلاق خيال المشاهد) ، وضرورة الإظلام دقائق لتغيير المشاهد ، ترتفع أثناءها موسيقى صاخبة ، لا أكاد أجد علاقة بينها وبين المسرحية وأحداثها . كذلك فى استخدام إضاءة معتمة معظم الوقت ، وإطلاق سحب الدخان التى تلف المسرح كله بجو من العبوس والقتامة ، يؤكد عند المتفرج طابعها القديم الرث ، البعيد ، غير المبالى به وبهمومه الآن (دع عنك ذلك القول الإعلامى الفظ بأن المسرحية تتناول الواقع العربى الآن !) ، أما الثياب فجاءت « كرنفالاً » عجيباً متنافر الألوان والطرز ، وكأنى بالمخرج وقد أطلق ممثليه أمام مخزن ملىء بثياب مختلف العصور ،

وقال لهم : لينتق كلٌ ثيابه كما يهوى ، فجاء هذا الكرنفال :

هكذا إذن : لا قدم المخرج نص شكسبير « الكلاسيكى » كما هو ، ووضع حرفته فى إضاءته وتجسيده ، ولا هو تبنى وجهة نظر معينة فى تفسير أحداثه ومغزاها ، تتيح له تطويع النص لها ، وتقديم طبعة معدلة « عن العمل » . يعنى : إن العرض يفقد مبرر وجوده تماماً .

● وطبيعى أن ينعكس هذا الغياب على الأداء . قلت إن بين مكبث وليدى مكبث علاقة تكامل ، وهذا يحدد لوناً من « التنغيم المتقابل : نقطة مقابل نقطة » : إن أحجم أقدمت ، وإن انفعل هدأت ، وكلٌ يأخذ من الآخر ويعطيه . وهذا ما لم يتحقق فى اداء « النجمين » عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد ، كان كلٌ فى عالمه كأنه مغلق عليه ، يؤدى بطريقته الخاصة و « كليشيهاته » التى نمَّاها فى أعمال أخرى تختلف عن « الشكسبيريات » كل الاختلاف ، وإن اشتركا معاً فى سمة واحدة هى المبالغة فى الأداء ، والتصاعد بدرجة الصوت فى « كريشندو » هادف لا بتزاز تصفيق الأفراد القليلين المتناثرين فى القاعة .

وقد حاول أحمد عبد الحليم (ماكدوف) وفاروق الدمرداش (بانكو) أن يجدا طريقة أكثر سلاسة وهدوءاً فى ادائهما ، ويبقى أن توحيد « أسلوب » الأداء يبقى من مهام المخرج العالف لدوره وعمله فى المقام الأول .

● ● ●

لهذا كله أقول إن المسرح القومى قدم فى « مكبث » قطعة من الضجر الخالص ، نموذجاً كامل الشروط « للمسرح الميت » ولهذا كله أيضاً لف العرض كله جو من الإعتام ، شبيه بالإعتام السائد على الخشبة !

● ● ●

هكذا قدم المسرح القومى « مكبث » ، فكيف قدم مسرح الطليعة « الملك لير » ؟

ولست اظن عاشقاً للمسرح لا تشغل هذه التراجيديا العظيمة مكاناً خاصاً فى قلبه (وهى كذلك عند معظم دارسى شكسبير ونقاده ، ولعل « برادلى » يعبر عن رأى الكثيرين منهم فى أنه « لو كان مقدراً أن نفقد جميع مسرحيات شكسبير عدا واحدة ، لطالب معظم العارفين بقيمته أكثر من سواهم بالإبقاء على « الملك لير » .)

وتتعدد وجوه خصوبة النص وقدرته على البقاء والتجدد : أول هذه الوجوه يمكن ان يتقبل تفسيراً من وحى عصرنا المهموم بقضايا السلطة : صلاحها وفسادها ، الصراع من أجل الوصول إليها والاحتفاظ بها . وهنا صراع يودى بكل المشاركين فيه اخياراً وأشراراً : يُجن « لير » ثم يموت ، وتُشنق كورديليا ، وتُسمل عينا جلو ستر ويحاول الانتحار ، وتلقى اثنتان من أكثر نساء المسرح إثارة للرهبة مصرعهما بالسم الذى تدسه كلٌ للأخرى . فى هذا الضوء تبدو كلمات « لير » (عن ترجمة جبرا ابراهيم جبرا) : « أيها التعساء العراة المعدمون اينما كنتم .. وأنتم تحتملون ضربات هذه العاصفة التى لا ترحم / أنَّى لرؤوسكم بلا مأوى ، وجنوبكم بلا طعام / وسقفكم متعب ممزق .. أن تقيكم .. / هول مواسم كهذه ؟ .. » — تبدو هذه الكلمات لوناً من الإدراك المتأخر عند حاكم لم يكن يأبه من قبل بألام « التعساء العراة المعدمين » .. ودليلاً على أن السلطة حين تفسد ، فإنما يقع عبء فسادها على الرعية التعسة . انظر لهذه الكلمات يقولها لير لجلوستر : « أرأيت كلب فلاح ينبح على شحاذ .. والمخلوق يجرى هرباً من الكلب ؟ لك أن ترى فى ذلك مثل السلطة العظيم .. الكلب فى وظيفته مطاع .. » !

يجلو لنا « ايان كوت » صاحب « شكسبير ... معاصرنا » وجهاً ثانياً : فى البدء كان ثمة ملك له حاشية وبلاط . وفى الانتهاء ليس ثم غير شحاذين اربعة ، هائمين على وجوههم وسط .د. والعواصف ، وقد ضاع منهم كل ما يميز الإنسان من مكانة أو لقب أو حتى اسم يُعرف به بين الناس :

« لير » هل هنا من يعرفننى ؟ هذا ليس « لير » .. / أيمشى « لير » هكذا .. أينطق هكذا / من له أن يخبرنى من أنا ؟ البهلول : ظل « لير » ..

مرة ثانية : السؤال نفسه والجواب نفسه يعود كِنت المنفى للملك الذى نفاه :

« لير » : ها .. من انت ؟

كنت : إنسان ياسيدى .. إنسان .

وجه ثالث يتمثل فى هذا التطابق فى الاختلال وتفجر العنف فى الدوائر الثلاث التى تنداح معاً : النفس الإنسانية والمجتمع والكون الكبير جميعاً . وليلة العاصفة هى ذروة تفجر الشهوة والحقد والقسوة والأثرة فى قلوب البشر ، والخيانة والتناحر والانقسام بين أطراف السلطة ، يحيط بهذا كله تفجر الرعود والبروق والشآبيب والنيران ، ليلة يصفها كِنت بأن أجواءها المغضبة ترهب حتى ساريات الظلام فتجعلها تقضى فى جحورها .. « منذ شبابى لا أذكر قط أنى سمعت أو رأيت سُجفاً من نار كهذه ، وقصف رعد رهيباً كهذا ، وولولات كهذه من أمطار وريح هادرة .. » .

وتتعدد الوجوه حسب رؤيتك للمأساة لكن معناها الأخير والشامل ـــ لو صح هذا الوصف ـــ قد يكون : لو كان حتماً أن يعانى أخيارنا الشقاء والسقوط ، فان معاناتهم ترفعهم ، وسقوطهم يصعد بهم إلى قمم خلقية رفيعة وقد تطهروا بالشجاعة والمجالدة ، وتجللوا بالمغفرة . انظر لكورديليا الجميلة ـــ لا تظهر فى مشاهد المسرحية الستة والعشرين إلا فى أربعة مشاهد ، تقول فيها أقل من مائة سطر ! ـــ يظل حضورها آسراً وجذاباً . ويظل مشهد الغفران المتبادل بينها وبين أبيها ، ثم المشهد الثانى ـــ وكلاهما فى الأسر ـــ من أكثر المشاهد فى تاريخ المسرح رقة وعذوبة وفيضاً بالمشاعر ، وسط عالم يموج بالعنف والقسوة والكراهية والضغينة . وإذا كان « لير » سيدخل ـــ بعد قليل ـــ حاملاً جثتها ، فإن موتها ـــ المكلل بالشهادة والفداء ـــ يكسر طوق الشر المغلق ، ويبقى طاقة أمل أمام الانسان المعذب فى إمكان التخطى رغم انتصار الظلام .

● ● ●

ولعلنا نجد فى عرض مسرح الطليعة بعض ما افتقدناه فى عرض المسرح القومى :

● هنا مخرج يتبنى وجهة نظر محددة فى النص الكلاسيكى ويحاول استخدام أدواته للتعبير عنها . ووجهة نظره بسيطة واضحة : إنه رأى المسرحية كلها صراعاً بين الأخيار والأشرار ، ومن ثم جعل الشخصيات الخيرة يؤدى أدوارها الممثلون بوجوههم الحقيقية ، أما الشخصيات الشريرة فتؤدى باستخدام الأقنعة (ربما ليوحى بأن الخير هو الأصل فى النفس الإنسانية أو أنه هو الذى يبقى فى النهاية) ، وهكذا اختزل باستخدام الأقنعة عدد الممثلين إلى ستة فقط يؤدون الشخصيات الخيرة (على خليفة : البهلول ـــ كمال سليمان : « لير » ـــ عبد الله الشرقاوى : جلوستر ـــ ماهر سليم : كنت ـــ طارق سليمان : إدجار ـــ سلوى محمد على : كورديليا) ، بقية شخصيات التراجيديا (جوزيل ـــ ريجن ـــ كورنوول ـــ البنى ـــ ادمون ـــ أوزوالد ـــ دوق برجندى (يؤديها الممثلون انفسهم مستخدمين أقنعة تمثل وجوهها ـــ ويتناوب أكثر من ممثل وضع القناع وأداء الدور بحيث لا يبقى ممثل واحد يضع قناعاً واحداً فى كل المشاهد .



● مكبث عبد الله غيث ـــ فردوس عبد الحميد

والأقنعة ـــ تلك الأدوات المسرحية العريقة المشحونة بالدلالات ـــ تنقسم إلى أشكالٍ لا نهاية لها ، حسب الوظيفة التى يمكن أن تؤديها ، والأثر الذى يمكن أن تحدثه لكنها تتفق فيما يمكن أن يحدث عند استخدامها : أول كل شيىء أنها تزيد العلاقة بين الممثل والدور تعقيداً وتركيباً : لقد فقد الممثل أثمن ما فيه ، فقد وجهه الذى يعرفه ويلقى به الناس ويطوِّعه ويعبر من خلاله ، ولكن بقى له الوعى بالجسد (ثمة تمرين مشهور فى المسرح التجريبى هو وضع قناع أبيض دون ملامح على وجه الممثل ، تتضح نتائجه على الفور : مزيد من وعى الممثل بجسده ، والتفاته إلى تفاصيل لم يكن يلتفت اليها بوجهه الحقيقى) ، وهكذا فان على الممثل أن يدخل فى علاقة بالدور ، وعلاقة بالقناع فى الوقت ذاته . من ناحية أخرى يتسم استخدام الأقنعة ـــ بكل أشكالها ـــ بسمة أخرى هى أن الممثل لا يستطيع أن يعرف ـــ على وجه التحديد ـــ الانطباع الذى تحدثه ملامح القناع عند المتفرج ، إنه قد « يحدسه » لكنه لا يستطيع أن يقطع بكيفيته أبداً .

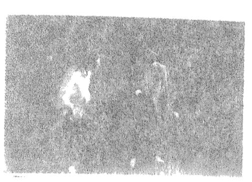
وقد استخدم محمد عبد الهادى أقنعة طبيعية (من حيث أن القناع الطبيعى يعكس الانماط الإنسانية الأساسية ، وغير الطبيعى يعكس القُوى) ذات ملامح مبالغ فيها ، قد تصل حد التشويه . وانعكس هذا على أداء ممثليه ، فبالغوا فى الأداء ، بدرجة الصوت وحركة الجسد ، وجاء الفارق بين أدائهم العادى ـــ على وجه العموم ـــ وأدائهم من خلال الأقنعة فى هذا الاتجاه ، أنهم لم يكادوا يلتقطون دلالة القناع من حيث أن كل ما هو معروف عنهم يصبح غير معروف ، وهى ـــ من ثم ـــ فرصة متاحة أمام الممثلين للخروج من قوقعة الكليشهات وميكانيزمات الدفاع ، بل ظلوا حريصين على أن يكونوا معروفين وهم وراء الأقنعة ! بعبارة موجزة : إن استخدام الأقنعة فى هذا العرض (وربما فى مسرحنا كله) لا يزال بحاجة من التجريب والحساسية والإتقان لكن الأقنعة ـــ ورغم هذا التحفظ ـــ استطاعت أن تضفى على العرض لوناً من الحيوية ، وتسرِّع من إيقاعه ، وتدفع عنه قدراً كبيراً من الرتابة والإملال . وقد نلاحظ هنا أن المخرج التفت إلى الفروق بين الشخصيات بدل تنميطها . وأضرب مثالاً بقناعى الأختين الجاحدتين جونريل وريجن . إن كثيرين من المسرحيين يضعون الأختين فى كومة واحدة رغم الاختلاف (يُجمل بروك هذا الاختلاف كما يلى : « إن علاقة جونريل ـــ ريجن هى علاقة تنتمى بكاملها لعالم جان جينيه ، حيث جونزيل هى المتسلطة السائدة دائماً ، وريجن ضعيفة ناعمة ، جونزيل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع ، وريجن تلبس تنورة ذات حواف . إن ذكورة جونريل تستثير ريجن ، صاحبة القلب الرقيق الخامد ، المعاكس تماماً للصلابة الفولاذية عند أختها .. » عن « النقطة المتحولة .») ، وقد ترجم المخرج ـــ ومصمم أقنعته ـــ هذا الاختلاف بأن جعل لجونريل قناعا أكثر قسوة وبشاعة .

وإذا كان المخرج قد وجد حلا ملائما للاختلاف بين الأختين ، فإن الاختلاف بين زوجتيهما (كورنوول والنبى (اوقعه فى مأزق لا حل له . إن الرجلين ـــ مثل زوجتيهما ـــ

لا يوضعان فى كومة واحدة : كورنوول سادى عنيف ، متأجج الغضب ، متعجل نافد الصبر ، فى حين ان النبى ضعيف مختلط ، متضارب المشاعر ، صبور قادر على التحمل ، وقادر أيضاً على أن يبدى قدراً من التعاطف مع لير ، وقدراً أكبر من الرفض لامرأته الشريرة المتسلطة . النبى — إذن — يصعب تصوره « شراً خالصاً » مثل كورنوول ، ومن ثم يبقى استثناء بين أصحاب الأقنعة ، ولكى يخفف المخرج من هذا التناقض البادى ، قام بحذف سطور يقولها النبى تؤكد وجوده (بشكل خاص : المشهد الثانى من الفصل الرابع فى النص ، وفيه ملاحاة بين النبى وجونريل يقول فيها : « اخجلى يا مخلوقة مُسخت ونكرت نفسها .. / لو كان لى أن أسمح ليدىَّ هاتين بأن تطيعا دمى .. لكانتا على أهبة لتمزيق لحمك وخلع عظامك .. » ، وفى نهاية المشهد ذاته يقول لجلوستر : « إننى أحيا لأشكر لك ما أبديت للملك من حب .. / ولكى أنتقم لعينيك ..) .

وقد كنت أتمنى أن يجد المخرج حلاً لهذا المأزق الذى أوقعه فيه التنميط الجامد للشخصيات كأخيار وأشرار ، دون أن يحذف سطوراً هامة من النص .

● وقد أسمى المخرج عمله هذا « مسخرة » للملك لير . ولا بأس عندى بهذه المسخرة ، وربما كان أحد وجوه ثراء العمل — الذى أشرتُ إليه — هو أنه لا يضيق بمثل هذه المسخرة : هذا جلو ستر يقول إنه ليس بحاجة لعينيه كى يرى ، وأنه كان « إذ يرى يتعثر .. » ثم يضيف : « نحن للآلهة كالذباب للصبية العابثين ، يقتلوننا ملهاة لهم .. » وفى المسرحية كلها مايسمح بتفسيره مسخرة » : ألم تبدأ بفعل عابث يقوم به ملك معتوه ، يقسم مملكته بين بناته حسب قدراتهن على إزجاء الملق والنفاق له : ثم لا نراه بعدها إلا مهلوسا يكيل السباب المنتقى لابنتيه الجاحدتين ويستمطر



● البهلول ولير : حكاية مَنْ ؟ على خليفة — كمال سليمان

عليهما اللغتات ؟ ثم إن كل شيىء يمضى لطرفه البعيد تتفجر العواصف والعواصف ، يقسو الأبناء على الآباء ، تتآمر الزوجات على الأزواج ، وأبواب الموت مفتوحة على كل مصاريعها ، حتى لتبدو — خاصة للشخصيات ذوات الخير والنبل — **رصاصة الرحمة** :

هذه المسخرة ، إذن ، أمر لا تضيق به المسرحية ، وقد جسده المخرج فى إبراز دور البهلول ، (حتى إنه كتب لافتة تقول إن هذه رواية البهلول للمسرحية ، وأثبتها فى برنامجه المطبوع) ، وأعانه على هذا الابراز اداء حى ومتدفق لممثل متميز هو على خليفة الذى استطاع — بحركات مقتصدة ونبرات صوت طيِّعة معبرة — أن يبقى فى بؤرة الاهتمام ، وأن ينقل المعانى المريرة فى أقوال أهم البهاليل وأشهرهم عند شكسبير (ومن التفاصيل الصغيرة الدالة انه هو الذى لعب دور ملك فرنسا الذى قبل الزواج من كورديليا ، بعد علمه أن أباها الغاضب حرمها ميراثها ، لعبه دون قناع ، فى إشارة لأنه إذا كان لأحد آخر أن يقدم على الزواج من كورديليا فلن يكون سواه ،) كذلك سخر المخرج بالتاج الذى جعله معلقاً فى الهواء بعد أن خلعه « لير » ، وفى أداء مشهد من أكثر المشاهد قسوة فى المسرحية ، وهو سمل عينى جلوستر ، على نحو خفيف هازل أفقده الكثير من قسوته ، وفى ترك مساحات صغيرة لارتجالات الممثلين فيما بينهم ، تكسر من حدة

الإيهام ، وتزيد التواصل ، لكن المشكلة هنا أن الممثلين — بحكم السياق المسرحى السائد كله — يمكن أن يتزيدوا ، فيضيعوا المقصود منها .

لكن ما آخذه عليه — المخرج — هو أنه لم يمض بعيداً فى هذا الاتجاه ، ولو أنه جرؤ على المضى فيه أكثر لاكتسب عمله مزيداً من الحيوية ، ولتكاملت الرؤية التى يحاول نقلها من خلال البهلول .

● وقد رجع المخرج للترجمتين الحدثيتين المتاحتين للنص (ترجمة محمد مصطفى بدوى ، وترجمة جبرا ابراهيم جبرا) وقارن بينهما ، واختار أولاهما ، وأثبت ذلك فى الإعلان عن عمله ، لكنه لم يهمل الأخرى تماماً ، بل استعان بها فى مشهد العاصفة حين وجده — فيها — أوضح بياناً ، وعلى وجه العموم ، فان اللغة التى قدمت بها المسرحية لم تكن عائقا أمام وصول معانيها كلها . ولم يحذف من النص شيئاً كثيراً (أرغمه تحديد عدد ممثليه على حذف شخصيات مثل « الضابط » أو « المرافق » أو « الطبيب » .. الخ) ، لكن حذف السطور الأخيرة التى ينتهى بها النص يدعو للتساؤل . إنه يُنهى العرض بموت « لير » والسطور التالية فى النص يتبادلها إدجار والنبى وكنت . يقول إدجار فى نهايتها هذين السطرين المثقلين بالمعنى : « أكبرنا قد فاقنا بما عانى ، نحن الشباب / لن نرى كل ما رآه ، لا ، ولن نعمرٌ قدر ما عمر .. » والحقيقة أننى لا أجد مبرراً لهذا الحذف ، وأعتقد أن السطور التى تنتهى بها الأعمال الشكسبيرية بحاجة لمزيد من العناية والتفهم .

وأستخدم المخرج خشبة عارية ، تتوسطها منصة تدور فوقها الأحداث الرئيسية ، وأحكم — بوجه عام — حركة ممثليه فى الخروج والدخول من التمثيل بالوجه إلى التمثيل بالقناع ، وكانت الموسيقى — بخفتها ومرحها — عاملاً من عوامل « المسخرة » فى العمل كله ، كما نجح فى إيجاد لون من التقارب فى أسلوب الأداء ، وإن بقيت ملاحظات قليلة مر عليك أهمها من حيث العلاقة بالأقنعة ، لكننى الاحظ أن الممثلة الوحيدة فى العرض — سلوى محمد على — كانت تؤدى من وراء القناع خيراً من أدائها بدونه ، ويبدو أنها لم تستطع التقاط الخيط الدقيق الذى يفصل البراءة عن الغفلة ، والصدق عن السذاجة ، فى أدائها لدور كورديليا . بقية الممثلين اجتهدوا كى يكون أداؤهم على نحو متناغم ومتسق ، وإن كانت الارتجاليات المتبادلة بينهم بحاجة لانضباط والتزام .

● ● ●

هكذا قدم محمد عبد الهادى وممثلوه « مسخرة الملك لير » : عرض حى متدفق ، يحمل وجهة نظر محدودة فى نص كلاسيكى ، ويتسم بأداء تناغم ، يحيطه حماس الشباب ورغبتهم فى الاخلاص لفن المسرح .

هنا والآن : ليس هذا بالشيىء القليل !

نعـــيم عطـــية

وجدت صحابا جددا



خطوات تقترب

أحببته ، عاملك كطفل يحتاج إلى ترويض ورعاية . يلاطفك أحيانا ، وأحيانا أخرى كثيرة ، يقسو عليك ، لتتقيأ ما بداخلك وحتى عندما كان يغيب عنك ، وترفل فى الحرير ، كان يقول لك « لا تنس . انى آت إليك » لقاؤكما محتوم ، فأصبحت عاشقا له . ومنحك هو أشد أسراره خفاء . ما عدت تكترث بسعادة أو معاناة . وما عدت ترهبه « غدا ، ترد ما للطين للطـين » منه جئت وإليه تعود . مفتوح العينين ، مضيت تسير إلى الهاوية .

عـلاقتكما هى وحـدها الأبـدية مـا عاد هـو يذهب ويجىء . احتضنتـه ، حتى وأنت تمارس عـلى الأسـرة الوثيرة العشق ، وتقذف ما بداخلك ، كنت لا تنسى أنـك طين تقذف فى رحمٍ من طين ، طينا . صار يعيش معك . يحتضنك مثل جلدك ، ويحتويك .

موســـــيقى

نبيـل هو مـلء بالحيـاة ، حقا ، غـامض ، مبهم ، لا يستجدى اعترافا ، يهيم فى البوادى وفى المدن . ينزل الأقبية ويطوف الأسطح ، وتلمس هامته السحب .

خطوات تبتعد

ــ يفد الصوت من بعيد

سنوات طوال ، ظل ــ ربما دون أن تعرف ــ يحميك . يعـد العدة للقـاء ، طال اشتيـاقه واشتيـاقـك إليـه . تتحاشاه ، وتبحث عنه لا مفر . الخيوط جد متشـابكة . والدروب كلها تسكب المادة من درب إلى درب .

صمـــت

يتبعنى وأتبعه . فى الخفاء أتبعه وفى العلن . دون أن يعرفنى أتبعه ، ويتبعنى دون أن أعـرفه . إذا لاحت لى هزيمته أتقدم وأنتصر . وإذا بدوت انى أنهزم خطا هـو قدما وحقق الانتصار ، كل شىء يحدث لى وله معا .

خطوات تقترب

ـــ اضطرتنى ظروف أن أتغيَّب .

(برهة صمت)

بادرنى بجزع :

ـــ أحس أنك تضيع منى .

تهدج صوتى ، وسألت :

ـــ أحقا تبحث عنى كما أبحث عنك ؟

مازالت النافورة تقذف الماء فى الخرائب

ومازال العصفـور الذى جمـده البرد يفتـح منقاره محـاولا الغنـاء بصـوت مختنق . والقط جـاء يتمسـح بساقك .. تشعـر بدفء فـرائه يـلامس سروالـك . عاد يستيقظ بداخلك الوهم القديم .

صفير قطار يبتعد

جاء الصوت من سماعة التليفون ينكسب فى أذنيك صارما :

ـــ يبدو أنك احتفظت فى أعماقك بعدم اليقين .

ـــ ارتبكت . لم تعرف بماذا تدرأ أهذا الاتهام .

قلت :

ـــ بين الفينة والفينة ، يراودنى أمل .

أجاب :

ـــ نحن لانحب ، ولا نكره .

صمت

ـــ ولانأمل

صمت

ـــ ننظر إلى من حولنا بعيون حزينة ، لكنها تُفزِعُ .

ـــ أعرف قواعد اللعبة .

ـــ إذن ، قل لى لماذا تُفْزِع ؟

ـــ لأنه ما عاد ينطلى عليها الزيف .

جاء صوته لاذعا .

ـــ أفبعد ذلك تأمل ؟

لم أجب .

أصدر حكمه ، وكان صارمًا .

ـــ من هذا الأمل ، سوف ينحدر شقاؤك .

عاد جرس التليفون يرن . كان هو :

ـــ تعرف لماذا أقسو عليك .

وقبل أن تنتهى المكالمة ، أضاف :

ـــ لأنى ولاشك أحبك .

جلبـــــة

ذات صباح يقرئك التحية . يقول لك « لا تخف ، آمن فقط ، أنى أحبك . يعانقك . يستل خنجرا ، وبطعنة عميقة فى ظهرك يرديك . تنظر إليه بعينين حائرتين ، فيقول لـك « عـارك انتهى » . كل شىء سينتهى وبعـد قليل ، تبـدأ معاناةٌ من جديد .

أصوات مختلفةـــ لهاث

تقف على قدميك . تكتم نشيجك ، فالآخر لا يجب أن يكتشف شقاءك . تتركه ينصرف . يستدير يمضى يجرجر قدميه ، بينما الضوء فى الأرجاء يخبو .

تعلمت كيف تنزوى عندما يتوسل إليك ، تتراجع لأنه بغير ذلك سوف يموت . فلا يأبه لوجودك بعد ذلك أحد .

صمت مطبق ثم هسيس الريح

مضيت أجلس فى الركن المهجور ، انتظر .

على الدوام أنتظر . صوتا ، وقع خطوات ، طَرْقاً ، نداءً ؟ لا أنكر . وصلنى الصوت أكثر من مرة تارة كان همسا ، وتارة كان صياحا هادراً ، ولكن على الفور كنت أصم أذنى وهكذا عرفت الصمت .

طردت عن غصنى العصفور الغرد .

تبدلت الأزمان وهاأنا انتظر عودة غائب لايجىء . الروح توحشت . امتلأت رعبا . الستائر مسدلة . هبط الليل ، هل سيجىء ؟

خطوات مختلطة

الدروب مليئة بالشراك ، وما أكثر ما نتردى فيها مختارين ، فقد أجهدنا الإحباط والملل . ترى هل تشرق شمس ، من جديد ؟ هل يطل من السماء ، البعيدة المتربة ، قمر ؟ متى ؟

موســــــيقى

وفجأة يتفجر فى الأرجاء ضوء باهر الأسرار تتفضح . الانتصار لم يكن انتصارا ، وذلك الآخر ينكشف كم تتوق أن يهبط الليل ، وألا يشرق النهار . تنكس الرأس وتجرى باحثا عن ملاذ ، فيه تختبىء ، أضحت الهزيمة حتفك وحليفك ، تتبعها وتتبعك . التصقت بك يا العار ، إلى الأبد .

النهار يهتك الحجب . اهيلوا التراب ، وأسدلوا الستر .

الليل وقت الحصار ، يقيم من حولنا حوائط حصينة ، تصد من يريد اختراقها ، وخنادق للعيان غير بادية ، تخدع من تسول له نفسه اجتيازها . الليل الرحيم يحيطك بدهاليز ملتوية . يسمرك فى مكانك ويحميك . ويكف الوحش الضارى عندئذ عن الزئير .

لا تسأل من أين يفد إليك هذا الزئير . كفاك أنه سيخفت ، ولن يعود يصم آذانك ، ويقضُ مضجعك . القتلة من حولك ، بلا عقاب ، خارج الأسوار ، يرتعون . ينتظرون أن يطلع الفجر ، حتى يعلنوا براءتهم .

تنهدُ الموسيقى

لو جاء من جديد ، لن يجد الباب موصدا . تعال ، نتحادث . جمدنى برد العزلة بين قوم غرباء . لوجاء ، لوجاء ، لوجاء ...

الأفضل الا يجىء .

عبثا سيطرق الأبواب ، ولن يفتح له أحد .

وجدت صحابا جددا .

و لبئس الصحاب .:

صخب ممتد

عـــابد خزنــــدار

الــزمن العــربى ... قراءة

هـذه محاولـة لقراءة التـاريخ العـربى أو إعادة كتابته فى محاولة لفهم ما حدث ، وأفضى إلى الكا ثة الحالية ، وقد وجدت أن ما حدث ليس جديداً ، وأن التاريخ يعيد نفسه ، وهذا ما سأحاول أن أصل إليه .

وهى أيضاً محاولة لفهم العقل العربى ، وأن هذا العقل ممثلاً فى أبى العلاء المعرى عقل صحيح ، ولكن لماذا لم يستجب أحد لهذا العقل ؟

ولأن الزمن العربى لا عقلانى فإن الكتابة عنه يجب ألا تكون عقلانية تتخذ سبيل السرد الأفقى الذى يبدأ ببداية ويمر بوسط وينتهى إلى نهاية . السرد يجب أن يكون فوضوياً استطرادياً ، وأنـا هنا لا أثبت شيئـاً جـديداً فهـذه هى طريقـة السرد العـربى ابتداء من الجاحظ ومروراً بالمسعودى وأبى حيان وانتهاء بأبى العلاء المعرى أنا هنا إلى حد ما أقلد رسالة الغفران ،

وهذا الذى أمليه — حفظك الله وحمانا جميعاً من الخلل والزلل — نثار جديد كنت أريد أن أضع له عنواناً جانبياً هو « رواية » ولكنني بعد المراجعة وإمعان التفكير ، وجدت أن الرواية جنس أدبى محدد ، أى أنه قيد ، أو كما قال شيخنا أبو العلاء أحمد ابن عبد الله بن سليمان ، « لزوم ما لا يلزم » . فى نثارى هذا سأحرص على نبذ الألقاب أو الأسماء فأقول « أبو العلاء أحمد بن عبد الله » ولن أقول : « المعرّى » أو « الضرير » أو « رهين المحبسين » وسأقول « أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفى الكندى الكوفى » ولن أقول « المتنبىّ » وسأقول « البكرى ميمون بن قيس ، والبكرى ليس لقبا وإنما نسبة لأن نسبه ينتهى إلى بكر بن وائل » ولن أقول ... الأعشى » ولن أقول « الملك الضليل » أو « ذو القروح » وإنما أقول « ابن حجر الكندى » . وشيخنا أبو العلاء أحمد بن عبد الله حذرنا من الاسماء — وحذرنا من الكلمات واللغة بوجه عام — وأنها لا تدل على مسمّى صحيح فى غير موضوع من « لزومياته »

وربّ مسمّى عنبراً وهو مُوهتٌ
ولينا وفيه ان يهيج نباح

***

قد يسمّى الفتى الجبان ابوه
اسداً وهو من خشاس الكلاب

***

دعيت ابا العلاء وذاك مين
ولكن الصحيح ابا النزول

إذن فعلينا ان نكون على حذر من الكلمات والأسماء بوجه خاص ، ومن اللغة بوجه عام ، ونحن فى أيامنا هذه فى أواخر فبراير من عام ١٩٩١ ، الموافق لمنتصف شعبان من عام ١٤١١ ، أى بعد نحو ألف عام من موت شيخنا « أبى العلاء » نعيش أزمة اللغة وعواقبها وجرائرها ، لغة تعلمناها وصدقناها ، وكأنها اللغة الوحيدة ، وكانت النتجة ان افضت بنا إلى ما افضت إليه ...

وصدّام حسين رغم كل ما حدث يصرّ حتى كتابه هذه السطور أنه انتصر انتصاراً ماحقاً ، إنها اللغة ، ومرة أخرى : حذار من اللغة .

وما ادب الاقوام فى كل بلدة
إلى المين إلاّ معشر ادباء

وأيضاً حذار من القراءة ، فما دام يتعين علينا أن نحذر اللغة فلابد من أن نحذر أى قراءة تنطلق من هذه اللغة ، وهو ما ألمح إليه الفيلسوف الفرنسى ديريدا ، وتوسع فيه وأضاف إليه الفيلسوف البلجيكى الأمريكى بول دى مان ، مقرراً أن أى قراءة لابد أن تكون قراءة خاطئة ، MISREADING ، وأننا عندما نقرأ أى نص لغوى ، أو أدبى قراءة ثانية،نكتشف أن القراءة الأولى كانت خاطئة ، وعندما نعيد قراءة نفس النص للمرة الثالثة أو الرابعة وربما الخامسة نكتشف أيضاً أن القراءات الأولى كانت كلها خاطئة ، وهذا معناه الا نثق البتة باللغة ، وألا نعتمد على أية قراءة على الإطلاق . وهذا إن حدث يقودنا إلى التيه ، ويفضى بنا إلى الفوضى ، ولهذا فان دى مان يحتاط لذلك . ويقرر أن أخلاقيات القراءة ، أو مايسميه THE ETHICS OF READING ، تقتضى مناهبل تفرض علينا أن نتوقف عند إحدى هذه القراءات لنستنبط منها قوانين وأحكاما — إذ لا قوام للحضارة

ولا دعائم لها إلا بذلك — ولكن شريطة أن لا يعزب عن بالنا ولا ننسى أن هذه القراءة خاطئة ، وإلاّ فإن جوزيف K ، بطل رواية المحاكمة لكافكا سيحاكم ويدان على ذنب لم يرتكبه البتة ، وقد تنبّه بعض فقهاء القانون الحديث إلى ذلك وقرروا أن المطلوب هو تطبيق روح القانون وليس نصوصه . (ويستطيع القارىء أو الباحث أن يرجع فى توثيق ما قلته إلى كتاب بول دى مان "ALLEGORIES OF READING وهو من منشورات YALE UNIV. PRESS ، وقد نشر فى عام ١٩٧٩ ، والمفروض أننى هنا اكتب رواية أو قراءة ، ولا حاجة بى إلى إثبات المراجع ، وتوثيق ما أقوله ، ولكنى أجد أن من حق القارىء أن يثبت مما أقوله ، ولو كان وليد الخيال المحض أو المجنح .

وشيخنا الجليل (أعنى أبا العلاء) جعل الله حمده مربوباً وذكره فى الفؤاد مشبوباً وجد حلاً لهذه المشكلة قبل ألف عام — أو تنقص قليلاً من دى مان — عندما قرر : —

كذب الظن لا إمام سوى العقل
مشيراً فى صبحه والمساء

* * *

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهداً
وأرحل عنها ما إمامى سوى عقلى

أى أن العمدة هو العقل ، ولا غير ، والعقل هو العقل الفطرى ، أو العقل الأول قبل أن يخضع للغة ومقولاتها ، وسبيل العقل إلى إدراك الأشياء هو الحدس ، والتجربة ، وهو القائل : —

أما اليقين فلا يقين وإنما
أقصى اجتهادى أن أظن وأحدسا

والقائل أيضا :

إذا قلت المحال رفعت صوتى
وإن قلت اليقين أطلت همسى

والقائل بعد ذلك أو قبله — لا أعلم على وجه التحديد فشيخنا الجليل لم يؤرخ لما قاله ، وهذا لا يغض من قدره لأن فلسفته وكذلك منطقه ثابتان نسجهما منوال واحد .

لم يثبتوا بقياس أصل دينهم
فيحكموا بين رفاض ونصّاب

(الرافضة هم شيعة زيد بن الحسين الذين نصروه فى البداية ثم تخلوا عنه بعد ذلك ، والناصبة هم الذين ابغضوا على بن أبى طالب وشتموه على المنابر)

والشيخ — غفر الله له — عندما يشير إلى الدين أو الديانات،فهو لا يعنى بذلك الإسلام الصحيح ، وإنما يقصد الديانات والمذاهب والبدع التى دخلت فيه وأقحمت عليه لحاجة وغرض فى نفس أصحابها الأمر الذى عناه بقوله : —

إنما هذه المذاهب أسبا
ب لجلب الدنيا إلى الرؤساء

وهو أيضا ما حذّر منه معاصريه ، ومن سيأتون من بعدهم قائلا :

أفيقوا ... أفيقوا يا غواة فإنما
دياناتكم مكر من القدماء

ونحن نجد فى شعره شواهد كثيرة على إيمانه بالإسلام كما أنزل ، وليس الإسلام المكتسب ، كما انتهى إليه فى عصره ، إنّه يميزّ بين الإسلام الأول ، والإسلام المحرّف أو المكتسب الذى شابته البدع كما يميز بين العقل الفطرى ، والعقل المكتسب ، ومن هذه الشواهد : —

افملة الاسلام ينكر منكر
وقضاء ربك صاغها وأتى بها
عيدان قيناتنا من* تحت أرجلها
وعود قينتكم في حجرها باتا
وما حكين النصارى في لباسهم
ولا بغين كأهل السبت أسباتا
لكنهن حنيفات بمزعمنا
ذكرننا الله تمجيداً وإخباتا
يثبتن ربّا قديراً لا كفاء له
وما عمدن لغير الله إثباتا

انفرد الله *بسلطانه
فماله في كل حال كفاء

وفي هذه الأبيات كما هو واضح تعريض بالنصارى واليهود ، فهؤلاء أيضا انحرفوا عن دينهم الأول الصحيح ، واتبعوا ديانات دخيلة ما أنزل الله بها من سلطان . وهو يؤكد لنا إيمانه بوحدانية الله ، تأكيداً لايقبل الجدل :

بوحدانية العلام دنّا
فذرني اقطع الأيام وحدى

ومن ذلك أيضاً قوله :

توحد فإن الله ربك واحد
ولا ترغبن في عشرة الرؤساء

وفي بعض هذه الأبيات كما هو واضح تناص للآية الكريمة « ولم يكن له كفواً أحد » وسبيل العقل إلى الحقيقة عند شيخنا هو التجربة :

إذا اقترن الظن الصحيح من الفتى
بتجربة جاءا بعلم غيوب

ومن نافلة القول أن أقرر أن الشيخ كان رائداً وصائباً في فكره ، ولا أريد أن أقول في مذهبه ، ومع الأسى أو مع الأسف ، وعلى الأصح مع كليهما أن فكره لم يصادف أي تجاوب من معاصريه أو من الذين تأخروا عنهم ، كانت صرخته في واد غير ذي زرع أو ضرع ، ولهذا بقي الزمن العربي على ماهو عليه ، وكما انتهى إليه في عصرنا الحديث . هل ثمة ضرورة لوصف هذا الزمن ؟ لا أظن ولا أحسب ، وحسب الإنسان أن ينظر إلى ما يحيط به ويشتمله ، فسيجد عندئذ الجواب على ما أعنيه ، وهو الجواب اليقين . ورحم الله جهينة . وهذا أمر — بالطبع له خطره — أختلف فيه مع شيخنا الجليل ، فقد قال :

وكانما هذا الزمان قصيدة
ما اضطر شاعرها إلى إيطائها

(الايطاء هو تكرار القافية لفظاً ومعنى ، وهو من اصطلاحات علم العروض كالسناد والزحاف والإقواء .... الخ)

ذلك أنني أحسب أن الزمن العربي لم يتغير ، وأنه مصاب بكل أدواء العروض التي أشرت اليها آنفاً (وأن الله لا يغيّر ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ....) وليته اعتبر — أي شيخنا — بما قاله الفهمي ثابت ابن جابر الملقب بتأبط شرًّا إذ قال له (راجع رسالة الغفران) : « ... والزمن كله على سجية واحدة فالذي شاهده معدّ بن عدنان كالذي شاهد نضاضة ولد آدم ....) (النضاضة آخر ولد للرجل) و « هل غادر الشعراء من متردّم .. » كما قال العبسي ابن زبيبة « ... ولا جديد تحت الشمس ... » كما يقال الآن في زمننا الراهن ، والفليسوف الألماني نتشه درس التاريخ ، وخلص مما درسه إلى

استنباط قانون العودة الدائمة ، أى أن الزمن كله إبطاء ، أو مايعرف بالانجليزية : ــ "THE LAW OF ETER-NAL RETURN" وذكر الفهمى يجرّنا غصباً إلى ذكر الأزدىّ ثابت بن أوس الملقب بالشنفرى ؛ ذلك لأن الاثنين يشتركان فى غير مشترك ومقولة ، فاسم كل منهما ثابت والاثنان نشآ ، وتربيا فى بنى سلامان بن فهم ، والاثنان أيضاً ، وفضلاً عن ذلك،كانا من الشعراء الصعاليك . أو على الأصح الأسطوريين ، أى جيل الرواد أو إنسان البدايات ، الإنسان الأول الذى راد الطبيعة والأرض ، وعاش مع الحيوانات والوحوش ذات الظلف والناب والسم المعطب ، واستطاع رغم ذلك ، أن يتعايش مع هذه الطبيعة المخامرة والمخاتلة ، وأن ينتصر عليها فى النهاية ، ولو أنه لم ينتصر على نفسه وعلى الآحاد من جنسه ، ولهذا نجد أن الإنسان الأصيل كالشنفرى اختار أن يعيش حياة البدايات بين الطبيعة والوحوش ، كأبى العلاء الذى هجر الناس وآثر أن يعيش رهن الثلاثة من سجونه ، فقد البصر ولزوم البيت (أو لزوم ما يلزم) وكون النفس فى الجسد الخبيث . يقول الأزدى ثابت بعد أن هجر الناس وعاش مع الوحوش :

وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما فى الأرض ضيق على امرىء
سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

ولى دونكم أهلون سيد عملس
وأرقط ذهلول وعرفاء جيال
هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجانى بما جرّ يخذل

السيد العملّس هو الذئب النشيط ، وليس الذئب الذى عناه امرؤ القيس بقوله : ــ

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

وقال اللغويون أن الأرقط الذهلول هو النمر الأملس ، ولكنّنى أرجح أنه يقصد الأفعى أو الحية،وهى تذكر وتؤنث. ووصف الأملس ينطبق على الحية دون غيرها من الوحوش ــ الوحش يقال للمفرد وللجمع ، وقد قال الشاعر : ــ

إن الأفاعى وإن لانت ملامسها
عند التقلّب فى أنيابها العطب

أى أن الأفعى هى الملساء ، ومما يؤكد ذلك أن الأفاعى كما سيأتى بعد قليل كانت تأنس إلى تأبّط شراً صديق الشنفرى ــ ولهذا فليس بدعاً أو غريباً أن يأنس إليها الشنفرى.والجيأل من أسماء الضبع ــ والضبع فيما أعرف يذكر ويؤنث ــ والشنفرى فى بيته يقصد الأنثى بدليل أنه وصفها بأنها عرفاء ، أى ذات عرف ، والعرف

هو الشعر الذى يوجد فى أعلى العنق ، ومنه اشتق عرف الديك . والضبع مثل الأفعى مشهورة بالغدر ــ أو هكذا قيل ــ ولعل السبب فى ذلك إن صح هذا الأمر هو ضعفها وقلة حيلتها وعوزهما وعدم قدرتهما على الحصول على الغذاء.والعرب تسمى السنة المجدبة بالضبع ــ راجع كتاب الحيوان للجاحظوشيخنا تأثر أيّما تأثر بهذا الكتاب ونحن نجد فى شعره مصداقاً لذلك وشاهداً عليه ــ وقد ذكر ، أحد الشعراء غدر الضبع وذلك أن قريباً له ــ ولا أذكر اسمه ــ أجار ضبعاً لجأت إليه وكانت هزيلة سقيمة فأطعمها حتى عوفيت واستقام حالها ، فبينما كان راقداً فى يوم من الأيام ــ وهو مطمئن آمن ــ عدت عليه الضبع فبقرت بطنه وقتلته،فقال هذا الشاعر يصف الحادثة :

ومن يصنع المعروف فى غير أهله
يلاقى الذى لاقى مجير امّ عامر

اعدّ لها لّما استجارت بقربه
مع الأمن ألبان اللقاح الدرائر

فأشبعها حتى إذا ما تّمكنت
فرته بأنياب لها وأظافر

فقل لذوى المعروف هذا جزاء من
يوجّه معروفا إلى غير شاكر

وأم عامر هى الضبع .

والذئب ثالث الوحوش الذى ذكرها الشنفرى ، مشهور بالغدر ، ولذلك أيضاً قصة تشبه قصة أم عامر . فقد ربى أحد الاعراب ــ وقد قرأت أبياته دون عزو ــ جرو ذئب مع شاة له ، وكان يرضعه من لبنها ، فلّما نما واشتدّ أزره عدا عليها وافترسها ، فقال الأعرابى :

بقرت شويهتى وفجعت قلبى
وأنت لشاتنا ولد ربيب

غذيت بدرّها وربيت فينا
فمن أنباك أن أباك ذيب

إذا كان الطباع طباع سوء
فلا لبن يفيد ولا حليب

والمفروض أن اللبن المشترك يفضى إلى الأخوّة ،وينتهى بها . وهكذا تصل إلى فهم بيت الشنفرى وهو

ولى دونكم أهلون سيد عملّس
وأرقط ذهلول وعرفاء جيأل

المقصود هو الوحوش التى اشتهرت بين الناس بالغدر وهى الذئب والأفعى والضبع ، وأن الاطمئنان إلى هذه الوحوش بينهم أدعى إلى الدعة والاطمئنان من العيش بين بنى الإنسان ، والضبع لا يعتدى على الإنسان الواثق من نفسه ، كما قال أحد الشعراء ــ ومع الأسف لا أذكر اسمه :

ابا خراشة إما انت ذا نفر
فان قومى لم تاكلهم الضبع

ـــ وهذا البيت شاهد من شواهد النحو ، على جواز حذف كان مع بقاء اسمها وخبرها والتقدير هو : لأن كنت ذا نفر افتخرت على ، لا تفتخر على ، فإن قومى لم تأكلهم الضبع .

والشنفرى عاشر الوحوش ، وعاش بينها آمنا مطمئنا ، وعندما تهيأ أعداؤه لقتله ، أوصى بأن لا يدفن ، وأن يترك طعاما للضبع ، أى أمّ عامر :

لا تقبرونى إن قبرى محرم
عليكم ولكن ابشرى امّ عامر

وكل هذا الكلام كان بين قوسين ، وأرجو من الضفيف ألا يغفل عن ذلك ، وأنا الآن أقفل القوس الأخير) .

وتابط شراً كان رفيقا للشنفرى فى غزواته وحياته بين الوحش وفى الأسر ، وكان ثانى ثلاثة من العدائين الصعاليك الفاتكين ، ثالثهم عمرو بن برّاق ، والوحوش كانت تأنس إلى ثابت بن جابر أو تأبط شراً كما كان يأنس لرفيقيه ويطمئن إليهما ، وثابت بن جابر تحدث عن حياته ـــ ولعلها أول سيرة ذاتية فى تاريخ الأدب العربى ـــ فى قصيدته التى على روىّ القاف ، ومطلعها

ياعيد مالك من شوق وإيراق
ومرّ طيف على الأهوال طراق

وقد قال الرواة ـــ فيما قالوه ـــ عن السبب فى إطلاق « تابط شراً عليه » ان أمّه دعته وحثته على الصيد ، فذهب لتلك الطيّة ، وعاد إليها بجراب من الأفاعى ، فقالت عندما سألتها جاراتها عن قنصه : « لقد تأبّط شراً » .

وقد ذكر الرواة أيضاً ـــ والله أعلم بصحة ذلك ـــ أنّه كان يعاشر الغيلان ، وهو القائل : ـــ

فاصبحت والغول لى جارة
فياجارتا انت ما اهولا

وأياً كان الأمر ـــ حقيقة أو فانتازيا ـــ فإن حياة هؤلاء الصعاليك وهروبهم إلى الطبيعة وسكنهم بها ، وسكينتهم عندها تشبه حياة الرومانطيقيين الأوروبيين فى نهايات القرن السابع عشر ونهايات القرن التاسع عشر ، الذين وصفهم أستاذنا عبد الله عبد الجبار فى كتابه « التيارات الأدبية فى قلب الجزيرة العربية » قائلا : ـــ « ومن طبع الرومانتيكى الانطواء ، ويدفعه شعوره المرهف بظلم المجتمع وقيود الحياة إلى اعتزال الناس والاستغراق فى التفكير فى حدود الذات ، وهو ينشد مثالاً خاصاً لا يتحقق فتتسع الهوة بينه وبين الواقع .... ويزداد إحساسه بالغربة ويظل فى صراع مرير بين مشاعره الخاصة وبين محيطه الذى يعيش فيه ، ولا يهدأ إلاّ إذا ركن إلى نفسه ..... »

على أننى أحسب هذا الوصف ينطبق على شيخنا أبى العلاء أكثر مما ينطبق على الفرسان الثلاثة ، أو الصعاليك الثلاثة ، ذلك لأنهم هربوا إلى الطبيعة ولم ينكفئوا إلى

ذاتهم ، واوصوا بأن تترك أجسامهم نهباً للطبيعة ، ذلك ما أوصى به الفهمى حين قال :

ولقد علمت لتعدونّ
علـى شُتـم كالحساكل
يـأكلن أوصالاً ولحمـاً
كالشكاعى غير جاذل
يـاطير كلن فإننّى
سمّ ولكنّ ذو دواغل

(الشتم جمع شتيم وهو الأسد ، والحساكل هو ما تطاير من شرر الحديد ونارها ، والشكاعى ما دقّ من النباتات ، والجاذل عظيم الشجر وأضخمها ، والدواغل هى الدواهى) ومضمون الأبيات أن لحمه كالحياة نفسها قاتل ، إنه جاء من التراب وإن ما يأكله سيعود هو الآخر إلى التراب ، وهو ما قرره لافوازييه أبو الكيمياء الحديثة بعد قرون من ذلك عندما قال : « لاشيء ينقص ولا شيء يزيد أو لاشيء يفقد ولا شيء يستجد ، أى أن المادة لا تنفد ولا تتجدد وإنما تستحيل من حال إلى أخرى دون أن تتلاشى ، وما زال هذا القانون — فيما أعرف — صحيحاً حتى الآن ، ولو أن الإنسان صحّر الأرض ولوّث البحار والأجواء ، وهدد المادة بالزوال ، كما يحدث فى الخليج العربى فى هذه الأيام .

ولصاحبنا هذا أو والدنا (— ذلك لأننى تخصصت فى دراسة الكيمياء ، والأدب يقوم مقام الوالد حما قال أبو تمام حبيب الطائى الشامى : —

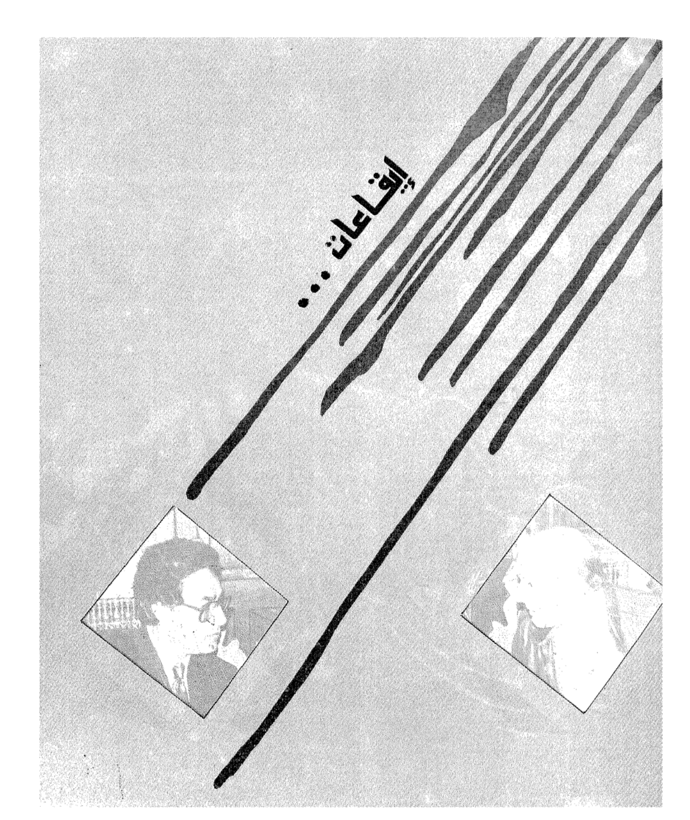
إن يفترق نسب يؤلّف بيننا
أدب أقمناه مقام الوالد)

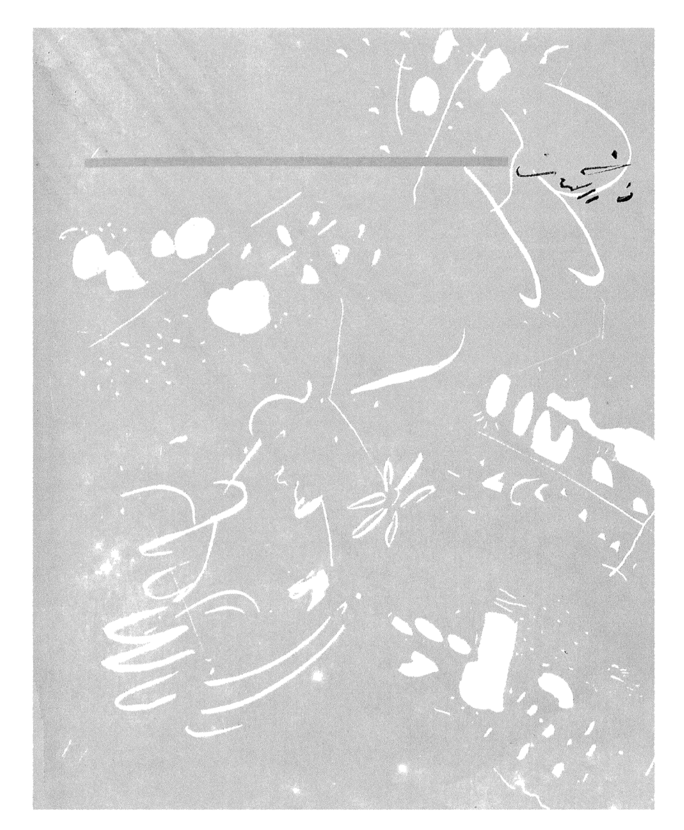
له أى لافوازييه قصة ذات عبر عظيمة مع الثورة الفرنسية ، ذلك لأنه سجن وحوكم باعتباره من رجال العهد القديم ، وحكمت عليه الثورة الفرنسية بالإعدام ، فالتمس منها أن تؤجل تنفيذ الحكم ريثما يفرغ من إنجاز تجربة علمية كان منشغلا بها فأجابه رئيس المحكمة : « أيّها المواطن إن الجمهورية ليست فى حاجة إلى علماء »

وهذا هو شأن الثورات والأنظمة العسكرية فى كل زمان ومكان .

والنثار لم ينته بعد ....

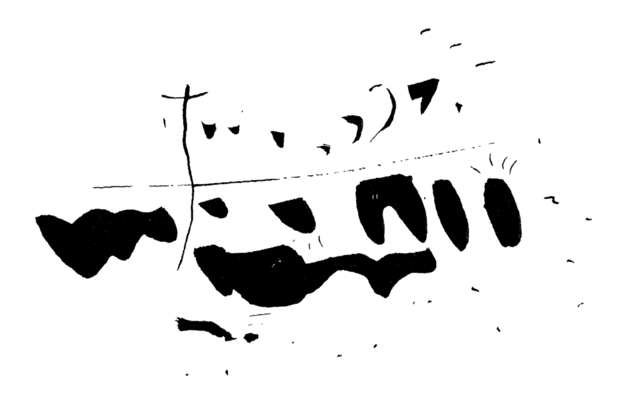
جدة


إيقاعات ...









أ. ع. حجازي

ليست رسوم فاروق حسني شيئاً آخر غير أنها رسوم.

ليست تجسيداً ولا تجريداً، فالتجسيد كالتجريد يبدأ من الطبيعة ينقلها كما هي، أو يخرج من شكلها ليرسم معناها. وفي الحالين تلعب العين أهم الأدوار.

لكن رسوم فاروق حسني لا تبدأ من الطبيعة، وإنما تبدأ من الفنان. تبدأ من الداخل لا من الخارج.

وهو لا يجسد فكرة مجردة، بل ينقل عن نفسه الصور التي رآها ببصيرته لا ببصره. يجعل نفسه رسومه ويطالبنا بأن نفعل مثله لنراها. وإذا كان ناقل الطبيعة ينظر إلى الأشياء بعين مفتوحة حتى يسيطر على المنظور، ففاروق حسني ينظر في نفسه ويغلق عينيه كلتيهما.

لا فرق بين الإنسان هنا وبين الصوفي ، والروح التي فارقت الجسد ، والجنين .

هذا هو سر العلاقة القوية التي نجدها بين رسوم فاروق حسني وبين الكتابة والموسيقى .

لقد تخلصت رسوم فاروق حسني وأعماله جميعا من تشخيصية الشيء . تماما كما فعلت الكتابة التي بدأت رسما للأشياء ، فكلمة ماء كانت خطوطا أفقية متموجة ، وكلمة شمس كانت دائرة مشعة . ثم تطورت الكتابة فصارت تبسيطا وتجريدا لهذه الأشكال . ثم تخلصت من التجسيد والتجريد معا فصارت خطوطا لا ترتبط بموضوعها علاقة شكلية .

وتبدو رسوم فاروق حسني تنقل الداخل إلى الخارج
فهي تعطي الشيء المرئي للعين صدى الإيقاع. إن خطوطه
كلمات، وبقعه صرخات، ونقطه أصداء وهمسات. وهو
يلعب بالأسود والأبيض كما يلعب عازف البيانو في قاعة
مغلقة يخيم عليها السكون.

من هنا أيضا ندرك العلاقة الوثيقة بين رسوم فاروق
حسني وبين فنون العرب والفراعنة والشرق القديم
عامة والغرب المعاصر. كلاهما ترسم الروح لا الجسد،
والصوت لا الصورة.

فاروق حسني ترك مكتبه في الوزارة وجلس
في مرسمه يرسم هذه الصفحات «مونديال»، ونحن
نقدمها للقراء باعتزاز كبير.









وليد منير

النهارات

نهارٌ فيه مشغول انا بحنين اوصالى إليكِ
أسيرُ وحدى فى شوارع ذكرياتى كى ارى مافات يأتى :
خصلةَ الشعر القصيرة لمسةَ التحنان
حمى الدم حين يسيل من شَبَقٍ تَأَهُّبَ قبلةٍ لفمٍ
تلاشى نظرة فى العين حين تمدُّ خيط الحلمِ ابعد من مداها
تحت إبطى كل مخطوطات أحزانى
وريشة طائرٍ فى الريح تسبحُ
استعيدُ رماد صوتى من انينى
ثم أُصغى عشر مراتٍ إلى صوتى يقول انا أحبكِ
ليتنى فى الريح ريشةُ طائرٍ !

نهارٌ فيه مشغولٌ انا بكفاف أيامى

أرى عددَ الرمالِ الناسَ فوق الكوكبِ الأرضىِّ

ينتشرون مثل الريحِ ينتزعون دنياهم من العملِ الصغير

ومن ظلال الآخرين ومن أُبُوَّتِهِمْ   على ورقٍ كثير انحنى

وأصحح الكلمات أو أختار تمهيداً يكون ملائماً لى أو أخطُّ ملاحظاتٍ

هل يحطُّ الوقت فوق الصفحة البيضاء ثم يطير   ثم يحطُّ ثانيةً ؟

ولى أن أنتهى حالاً من الورق الكثير لكى أرى

نفسى طليقاً بين أصحابى وأرصفتى

ولى أن أستقلَّ إلى ضواحى النوم قاطرة لكى أرتاحَ بعض الشىء

لى أن أشترى خبزاً وموسيقى وأقراصاً تُخَفِّفُ من سعالى

ثم أخطو صوب بيتى قبل مغربِ شمس هذا اليوم

أحجارى تدورُ وقهوتى فى البيت باردةٌ   وأمى فى انتظارى .

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بمدينةٍ أخرى   لها عمق اللغات وبعدها

ولها أو اصرها الحميمة أو مبانيها القديمةُ .

أو حدائقها التى اندثَرتْ وجاءت من جديد .

هل أحاول وصف أغنيتى لها ؟

هى فىَّ أعلى من حصون الماء أو من نخلة العذراء مريَمَ

تنحنى فيها زهور الياسمين   ويرتدى سكانها ثوب الشباب وليس يبلى

والمدينة فى الفراغ عمودُ نور غضةٌ كغلالةٍ بكر ، وهادئةٌ

وكل بناتها من طين روحى

لا أبالغُ فالمدينة لم تعد موجودةً

وسُدى يقول لنا الجبرتى إنها مخبوءة فى لؤلؤ الأسطورة الأولى

وأن ترابها يأتى إلينا بعد حينٍ ربما لم تحوِها كتبٌ
ولم يتكلم الشعراء عنها قبل موتهمُ بما يكفى
ولكنى وجدت رحيقها الطَّيارَ فى قصصِ الملوك وفى أباريق الحكايا
نهارٌ فيه مشغولٌ انا بصديقةٍ لم أستطع أن أستشفَّ حنانها من قبل
ياما كانت الأشياء تفصح عن طبيعة روحها متأخراً
وصديقتى صارت مفاجأة لقلبى
بيننا خيطٌ من الأسرار لا يمتد إلا حين تخلو من نشاط النحلِ كل خليةٍ
ويعود كلٌّ من خطاه إلى خطاه لكى يقول لها : استريحى
بين مرآةٍ وأخرى يلبسُ الإنسانُ اقنعةً
وقد يتعلم الإنسان أن يفشى القناع حقيقةً ويحول دون حقيقةٍ
لكنه يحتاج كى ينسى إلى المٍ كبيرٍ أو إلى فرحٍ كبيرٍ يستعين به على أيامه
وصديقتى فرح كبير فوق طاقة مهجتى
وأنا حريص أن يظل حصاد تجربتى كبيراً
رغم أن العمر اقصر من مسافاتى واكثر قسوةً من وردتى
وأنا حريص أن أكون أنا وأن أجد الإجابة عن سؤالى
غير أنى خائفٌ أن يكمل الإيقاع دورته
ولا يبقى سوى حجرٍ على وَشْكِ السقوطِ ولا اراهُ ولا يرانى
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا برحيل آخر أصدقائى فى بلادِ الله
ماذا ؟ هل تضيق بنا الطفولة هكذا ؟!
وإلى متى تتطرَّفُ الانحاءُ فى الانحاءِ ؟!
ما أشقى الرجولة ما أشقَّ زمانَها ومكانها

لا نستطيع إذا وثبنا مثل قُبَّرةٍ على دَرَج الرجولة أن نخافَ
وأن نقول لمن نحب : ارجْع
وأن نبكي حنيناً أو شجى أو وحدةً
لانستطيعُ ولا نجرِّبُ غير أخطاء الحياةِ ولا نحاول أن نعود إلى الوراء
مضى بعيداً في بلادِ الله آخرُ أصدقائي ربما لا نلتقي
لكنه قد شَدَّ فوق يديَّ قبل دقائقٍ من موعدِ الإقلاعِ
رَبَّتَ فوق أحزاني وأهداني طفولته وقال : عساك تذكرني

* * *

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بمرور سيدةٍ على روحي
لها في الأربعين صفاءُ نرجسةٍ وحزنُ سُلافةٍ
وتقيم في بيتٍ بمفردها بلا زوجٍ ، ولا ذريَّةٍ
وتزوجت من قبل أن تختار وحدتها الأليفة مرتين : ترملت في مرةٍ
ثم التقت في مرة أخرى بتوأم روحها
لكنها سرعان ما اكتشفت سراباً حين ضلَّت فيه توأم روحها
وأنا أراها صورة من طيف من أهوى
غموضاً كافياً
وأنوثة تلتاعُ ملء كيانها وتناسياً يخفي وراء جذور دهشته اشتعالاً
والسؤال سؤالها
وتريد من يرقى إليه تريد من يرمي بوردته على أسرارها
وتريد أن يخطو إلى أيامها رجلٌ يحاول أن يكون سؤالها
لكنها تبقى إجابته

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا برفيف اجنحتى على بستان كرزٍ
لم أعد اقرا « تشيكوف » الجميلَ ولم أعد القاه إلا نادراً
لكنه فى سالف الأيام كان رفيق أغنيتى وإنسانيتى
ووجدت فيه كنوزَ ذاكرتى وقلع المركب النائى بعيداً فى بحارٍ مُرَّةٍ
وسماء راهبةٍ تضيء شموعها فى ليل أخطائى
« تشكيوف » الجميل له غرام غامض بتأمل الأشياء
والأشياء تأخذ فى يديه قوامها الصوفىَّ ثم تسيل مثل حليب مرضعةٍ
ولى نفس الغرامِ
كأن شرق الروح قلَّبنا على جمرٍ وأعطانا الخلاصَ
وقال : خذ يا ذا ويا ذا شمس معرفتى
وطيرا كالمدى المنفىِّ بين دمى وأسمائى على بستان كرزٍ
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بالطير
علَّمنا « فريد الدين » أن على لسان الطير تكتشفُ الطبيعةُ شكل حكمتها
وأن الطير فى لغة الهوى لغةٌ
أرى قلبى كما لو كان مأوى الطير قلبى
أو أرى نفسى كأنى الطير والمأوى معاً
وغذاء حوصلتى حبوب الشوق ما لانت لمنقارى الضعيف بيادرُ الدنيا
ومارقٌ الهوا . لخفقتى
للطير من أسمائه الحسنى :
الخفيفُ لسابحُ المسترسلُ المتناغمُ العالى
انادى الطير : يا حريتى فيقول لى : طوبى

انادى الطير : يا كينونتى فيقول لى : طوبى

انادى الطير : يا طير ابتعد بى عن تفاهاتى وعن سجنى

وعن عطب الفؤادِ انا هنا رهن الضرورةِ

والرهان على هناك على الأعالى

والرهان على الهوى الباقى على حريتى يا طيرْ

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بالنيلِ

هل للنيلِ صنو غير أشواقى ؟! هو السيَّالُ مثلى

والكبيرُ القلب مثلى والوحيدُ الواحدُ المتوحِّدُ

النيلُ اكتمالى فى الغصونِ فكيف اسقط عن غصونى ؟

كيف ابدأ مثل ورد النيل من شرخ الشباب وانتهى كالنيل فى شيخوختى ؟

النيل فى استثنائه ينحو كقاعدةٍ

فهل مما يليق به وبى أن نكسب الدنيا ، ونخسر نفسنا ؟

هل تستحق مودة يانيل ان نبكى على فقدانها أو تستحق يد تخاصمنا عتاباً ؟

لا أغامر يا حبيبى لا أغامر كى أصونَ نذورَ قلبى

أو أصونَ وظيفتى وأثاثَ بيتى

لا أغامر كى يواتينى زمانى أو يحافظ كالحصاد علىَّ أهلى

أو يطبِّبنى بسهمٍ من رمانى لا أغامر

كل من قد فاتنى يا نيلُ ليس الآن منى

لا أغامر يا حبيبى .

خيري شلبي

العروس

الفرحة دوت في صدري أول ما وقعت عيني عليها بين يدي الصياد ؛ سمكة بنِّية كالعروس المجلوة المزوقة بأطياف حمراء وزرقاء وخضراء ، في حجم وليد صغير ؛ تنتفض بالحياة والفزع ، كأن شبكة الصياد الجهنمية قد انتزعتها من مخدع الفرح ليلة عرسها عارية من الفراش . استبشرت خيرا بمنظرها ، وطار قلبي من الفرح لمَّا رأيت الصياد يحملها بين يديه ويضعها ضمن البيعة التي سأبتاعها منه لأسرح بها في شوارع أسيوط أو في حلقة السمك بسوقها الكبير ...

وحدها وزنت أربعة كيلو جرامات وربع ؛ أزاد الصياد فوقها بقية الخمسين كيلو التي أبتاعها في العادة كل يوم . ثم أشار إلى السمكة البنية الكبيرة قائلا :

— عندك زبون لها ؟

قلت بحماسة كبيرة كأنني أدفع عنها عين حسود مجهول :

— وماذا تكون هذه ؟

ثم إنني أحكمت « الجَنْبة » ، لممت أطرافها حول السمك ، قربت أذنيها إحداهما من الأخرى ، أدخلت الشومة فيهما ؛ وحملت الشومة على كتفي ، والجنبة نائمة على ظهري ، ومضيت مشمراً ذيل جلبابي أصعد السلم الطيني لمسطاح النيل ، حتى صرت على ربوة الشارع العمومي وتأهبت للصياح معلنا عن السمك الطازج الصابح . وكانت البنية تنتفض داخل الجنبة انتفاضات عنيفة تكاد تدفعني للانكفاء على وجهي ؛ حيث كانت عفية مليئة بطبقات من اللحم المشفي المستنير ..

ما أن خطوت بضع خطوات حتى حاذاني رجل كالدرفيل يركب دراجة . كان متقمطا كالأفندية الخواجات ، ويضع فوق رأسه برنيطة من الخوص ، وكان نظيف الثياب والمظهر إلا من بعض الغبار الذي رماه عليه الطريق ، أوقف الدراجة وواجهني حتى كادت العجلة الأمامية تدخل بين ساقي لتشنكلني . في اللحظة التي شرعت فيها في الصياح محتجا ، تبسم هو عن أسنان

ذهبية وشارب حليق الأطراف مما جعله يبدو كرجل مهم من الحكام او موظفى الميرى . قال فى شىء من الود :

ــ « ارنى ياعم ما معك من سمك ! »

أنزلت العصا عن كتفى ، وفتحت الجنبة ، فانتفضت البنية تكاد ترمى بنفسها إلى الشارع ؛ وكانت تفتح فمها وتغلقه كبندول الساعة ، وترمش بعينيها ناظرة إلينا فى استرابة كأنها تقول : استذوق انت وهو ! عودا بى إلى مخدعى تحت ستر الماء ! ...

نظر الرجل إليها ولمعت فى عينه بوارق غامضة ؛ قال :

ــ « ارنيها ! »

رفعتها إلى صدرى فى رفق ابغى تهدئة روعها ، كطفلى الذى سأسلمه لشخص آخر ليداعبه . امسك بها الرجل فى قسوة ؛ لدهشتى رفعها إلى انفه وجعل يشمها ..

ركبتنى العفاريت ، اوشكت أن أنتزعها من بين يديه بل أن ابصق فى وجهه الكالح الشبيه بقفا غليظ ؛ لكننى استمسكت بطول البال من أجل خاطر عيون الاستفتاح ؛ اكتفيت بالشخط فى وجه الرجل مشوحا بذراعى فى غضب أكاد أخزق عينيه :

ــ « تشم كيف يابو العم ؟ تشم ماذا ؟! تشمها وهى ترتعش بين يديك وتفتح فمها ؟! »

ظهر على وجهه شىء يسير من الخجل ؛ قال :

ــ « بكم تبيعها ؟! »

ساعة استفتاح وساعة صبحية ؛ لابد أن ابداها بالصدق والنية الخالصة حتى لا يعاكسنى الله بقية اليوم ؛ قلت :

ــ « تعطينى عرقى ريالا وتأخذها ؟ »

قال :

ــ « عشرون قرشا بحالها ؟ لا مانع على كل حال ! »

قلت :

ــ « ثمنها ثمانون قرشا ! وفيها ربع كيلو زيادة بدون حساب ! هات مائة قرش ! »

عادت الكلاحة إلى وجهه ، قال :

ــ « ثمانون قرشا فقط ! »

هنا لم أتمالك أعصابى ؛ نسيت الاستفتاح وساعة الصبحية ، بكل نفس ضايقها الموت نزعت السمكة من يديه بعنف ؛ فرميت بها فى الجنبة وانا ابرطم بشتائم مضغمة ، ملوحا بالشومة فى توتر قبل أن اشكها فى أذنى الجنبة وأحملها لأمضى تاركا إياه وراء ظهرى ، وقد حلفت بالطلاق ثلاثا الا ياكلها أو حتى يشمها حتى لو ناداني بالموافقة ، غير أن الملعون لم ينادنى ؛ فنسيت أمره وانغمرت فى حلقة الأسماك ، أروح وأجىء ، أتقرفص عند التعب على أية ناصية . كان السوق ماشيا ، والسمكات تتناقص فى قعر الجنبة شيئا فشيئا حتى نفدت كلها ما عدا البنية التى كفت عن الانتفاض تماما حيث هدها التعب ، لكننى كلما لامستها بأطراف أصابعى ارتعشت قليلا ، فعدت بها إلى دارى حزينا كاسف البال ؛ بيتها فى صفيحة المياه على أمل أن تمتد بها الحياة حتى الصباح ..

فى اليوم الثانى وجدتها قد ماتت ؛ حملتها فإذا هى متهدلة اللحم مترنحة ، وضعتها فى الجنبة بين السمكات الجديدة التى ابتعتها لرزق اليوم : اتخذت طريقى الى السوق . ساعة زمن واحدة كنت بعدها قد انتهيت من بيع كل السمكات وجبرنى الله ؛ لكن البنية بقيت راقدة فى قعر الجنبة كالحظ العاثر ؛ ينظر إليها المارة فلا يتوقفون . ووالله لو كانت ابنتى من لحمى ودمى قد عنست وبارت وفاتها قطار الزواج ما حزنت عليها كل هذا الحزن الذى راح يشق قلبى شقا . قلت فلا غير نحس المكان ، وحملت الجنبة ومضيت أجوب حوارى اسيوط مناديا عليها طالبا لها العَدْل ، معزيا نفسى على التعب بأننى متوجه إلى دارى

فى الأصل . وكانت الصفيحة فى انتظارها بمياه الأمس ؛ فدلقتها فيها مفوضا أمرها وأمرى إلى الله . ارتطمت بقاع الصفيحة كقطعة من الحجر الثقيل ؛ رفعتها ثانية ؛ كانت منتصبة متصلبة لافرق بينها وبين الشومة ؛ رغم الأسى عاتبتها بأن أوقفتها على رأسها فوق أصبعى كما يفعل البهلوان الأونطجى بالعصا ، صرت أحرك يدى لتحتفظ بتوازنها ؛ امتزجت حركة يدى بخاطر طارىء مؤداه أنها لو بقيت متوازنة على أصابعى فسوف يكون ذلك إيذانا بـرواجهـا ، وإن اختلت ووقعت فهى إذن لـواقعـة فى فرابيزى . ظللت ألعب هذه اللعبة حتى كلت يدى ، فتركت البنية تقع فى الصفيحـة مرتطمـة بها فى ضجـة متفجرة بالرذاذ ..

فى صباح اليوم الثالث رفعتها فإذا هى قد ماتت الموتة الأخيرة ، التى لا نفع بعدها . كانت صلابتها قد انهارت ، صارت هى كالكرباج ، صار لحمها طريا هشـا ، تظهر عليه بصمات أصابعى غائصة . وضعتها بـين السمكات الجديدة التى ابتعتها لرزق اليوم ؛ وقرأت الفاتحة وآيـة الكرسى ، وانتويت إن غازلها زبون أن أوافق بأى سعـر يشاء ؛ لكن أحدا لم ينظر إليها أو يقترب منها ..

عنـدما انتهت السمكـات كلها قلت : مامن بد ؛ وحملتها لكى أبيعها للفسخانى ولو بعشرين قرشا ؛ إذ هى لم تعد تصلح للبيع ولا تصلح للأكل ، وليس لها من مصـير سوى صفيحـة القمامة أو صفيحة الفسخانى يـأخذهـا متعفنة جـاهزة ليضعها مباشرة تحت الملح بين طبقات العفن ..

فى الطريق إلى دكان الفسخانى إصطدمت بالدراجة مرة أخرى . نظرت فإذا بى أمام نفس الرجل ذى البـرنيطة الخوص والشارب الحليق الأطراف والوجه الغليظ كالقفا واللبس الخواجاتى .. ما أن تعرفت عليه حتى صحت فى وجهه بإزورار مشوحا :

ــ « إه ! أهو أنت ؟ دعنى فى حالى الله لا يسيئك ! »

اعترضنى قائلا فى ابتسامة متملقة :

ــ « سأشترى منك ! » .

شوحت فى وجهه شاخطا :

ــ « أنت لا تشترى ! الله يسهل لنا ولك ! »

قال بجدية وهو يستوقفنى بيده :

ــ « سأشترى هذه المرة ! أقسم اننى سأشترى ! »

قلت صادقا :

ــ « لم يعد معى سمك للبيع ! »

قال بإلحاح وهو يزغدنى بمزاح :

ــ « قلت لك سأشترى هذه المرة بكل صدق ! »

قلت :

ــ « لا تقليب عندى ولا شم ولا بحلقة ! »

قال فى امتثال :

ــ « ماشى كلامك ! »

فتحت الجنبة ؛ وبسرعة تناولت ورقة من ورق أكياس الأسمنت ، لففت فيها البنية المتعفنة وسلمتها له قائلا :

ــ « هات مائة وخمسة وثلاثين قرشا ! »

لم يرد ؛ إنما دب يده فى جيب سرواله الخلفى ، فأخرج محفظته ، وعدَّ لى مائة وخمسة وثلاثين قرشا ، واحتضن اللفَّة ومضى يترنح كالنشوان ممسكا الدراجة بيد واحدة ؛ وقفلت عائدا إلى الدار متخفيا بالحوارى الجانبية ؛ فيما أستعيذ بالله من الشيطان الرجيم .

بــدر الــــديب

دعوة لقراءة « رامــة والتنين »

إننى متردد جدا فى الحديث عن « رامة والتنين » فى غاية التردد .

إننى اعتبر هذا العمل من الاعمال الفريدة فى ادبنا العربى ، والتى ستظل فريدة لأمد طويل . ومن الصعب جدا أن نستخدم معها الأساليب او حتى الأوصاف العادية التى نستخدمها للرواية . ليس ذلك لأنها ليست رواية . هى رواية ، ومسلية ايضا ، ومثيرة ، إنما الشىء الفريد هو ، فى اعتقادى ، مباشرة ، انها تفرض نفسها على القارىء — ولا اريد أن أقول الناقد لأننى اعتقد انها ستأخذ وقتا اطول إلى ان نستطيع فعلا ان نقول فيها كلمة نقدية .

قرأت الرواية على الأقل خمس مرات . وأعتقد انها تحتاج إلى قراءات من هذا النوع وإلى ادب فى قراءتها .

واريد أن استخدم كلام « الكتاب » كثيرا — لا اريد ان اقول ببساطة : « الرواية » .

عندى فى البداية شعوران ، إحساسان ، وأنا أريد أن أبدأ هذه الدعوة .

وأنا أقرأ فيها ، أحس كأننى أقلب بيدى كنزا كبيرا مليئاً بالجواهر المصوغة وأننى أريد أن أريها للناس قطعة قطعة .

ليس هذا مقالا نقديا بالمعنى المألوف ولكنه — وأرجو ان يقبل على انه كذلك — دعوة حميمة للقارىء ان يصاحبنى فى قراءة مجددة لرامة والتنين لادوار الخراط بمناسبة طبعتها الجديدة (دار الآداب ، بيروت ١٩٩٠) ، او ان يسمح لى بأن اصاحبه وهو يقرأ والدعوة هى مشاركة لافرض فيها ولا حكم قطعى ، ولكنها اساس صياغة الأسئلة وتقليب جزئى فى اجزاء العمل الفنى ، يسأل فيها الكاتب اسئلة كثيرة دون أن يحرص على الإجابة،أليس التساؤل هو دائما نصف الاجابة والحل . وإجابات القارىء هى دائما النقد الحقيقى إذا ما صح السؤال .

وأخيرا قد يكون من الضرورى الإشارة إلى أن الملاحظات والاسئلة الواردة فى المقال قد كتبت مع فترات متباعدة وأنها لم تنشر مجموعة قبل ذلك .

أى أن أمسك قطعة قطعة وأعرضها حتى يستطيع القارىء ، أو القارىء الآخر ، وهو يقرأ معى ، أن يرى الجوهر المصنوع منه نسيج الرواية ، أن يرى الصنعة نفسها ، أن يرى الصورة التى صُنعت لكى ينعكس عليها الواقع .

هناك إحساس آخر ، وأرجو أيضا أن يصاحب القارىء ــ وهو بداية الأدب فى قراءة الرواية ــ إننى فى المرات الخمس التى قرأتها فيها كأننى امام « البوم » مكون من أربعة عشر وجها ، اى سبع اسطوانات ، وأربعة عشر وجها ، وأن السمع الحقيقى هو معرفة أنها وجه واحد مستطيل .

هذه بداية من ألف بداية يمكن أن نبدأ بها الحديث عن « رامة » .

أولا : الاسم « رامة » لا دلالة له الا أنه يكاد يكون فى اعتبارى اسما ابتكره العاشق لمعشوقته ، وأنه مصنوع ، مصنوع من المَعَزَّة ، اى بنوع من المَعَزَّة الصوتية سُميت « رامة » ليس « راما » ، فلا ينبغى أن يكون هناك خلط بينها وبين المعنى ، أو الإله الهندى .

فى الأحيان الكثيرة التى يتكلم فيها ميخائيل ، وهو العاشق ــ فهى قصة حب اساسا ــ يقول عنها إنها قصة حب رثة متكررة » . هذا من تسمياته ، لأنه عاشها طبيعية وعادية .

هى فى نظرى أيضا قصيدة تكاد تكون كوزمولوجية ، كونيةً ، للماء الملح . الماء الملح يصحبها فى كل عناصرها وفى كل تجاربها .

هى أيضا ــ وأنا استخدم كلماته ــ « انين صلاة للجسد » . و « رُقْيَة مستحيلة » . و « كهانة للرحم المعبود .. اصل كل شيء ومصيره » .

من البدايات الاخرى التى احب ان أبدأ بها ــ وأنا احاول ان أبدأ ــ انها دعوة ، فى الأدب العربى ، لأول مرة فى نظرى ، لاستخدام اسلوب يبلغ حدا من « الموضوعية » التى تكاد تكون مطلقة ، فى الوصف .

هى من الناحية الروحية مغامرة ، مغامرة مستحيلة ، أو مغامرة مستميتة لصناعة المستحيل . هذا المستحيل الذى يمكن أن نجد أنه هو اندماج شخصين .

كما يمكن أن نجد أنه حل مشكلة ايهما أَوْلَى بالإنسان أن يبحث عنه : الكمال .. أم التكامل .

هى فى نفس الوقت محاولة أيضا فريدة فى أدبنا لا أعرف لها مثيلا ، وأرجو أن يُغفر لى إذا كنت مخطئا ، لمزج أساطير الفرعونية واليونانية والرومانية مع إيمان القبطيّة ونُسكها .

هى كل هذا ، ولهذا تصعب حقيقة البداية .

هى أيضا ــ من نص كلام الرواية ــ كائن واحد ومتعدد فى وقت واحد معا » .

وتبقى بعد ذلك ــ وانا اقرا فى « رامة » ــ مليئة بالقلق الشائع غير المحدد والتعويق والفشل فى الوصول ، والسعى إلى التجاوز ، والتسامح ، والسقوط فى حُفَر نصف الصمت وانصاف الكلمات وتحميل النظرة والإيماءة باثقال لا تطاق » .

ومن الغريب فى هذا الكتاب انه على الرغم من صعوبة الاسلوب أو مايسمى التكنيك إلا انه « موعى » به ، فى تمام الوعى ، بوعى يكاد أن يكون « مصُوغا » .

الرواية فيها واقعية حسيّة صريحة مباشرة » .. « وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إيحاءات أخرى .. » ، من نص كلامه .

سنختلف كثيرا على معنى « الشاعرية » هنا ، وهـذه هى إحدى قيم الكتاب .

ومع ذلك ، فإنك فى كل هذه البدايات ، إذا أردت أن تدفعها وأن تتابعها وأن تشرحها ، تحس أنك كما يقـول ميخائيل أيضا : « **قد تكلمت كثيرا .. أو أقل مما ينبغى ولم أقل شيئا** » .

إننى فقط أحاول أن أبدأ . وأنا مستعد أن ندخل بعد ذلك فى كيف رُكّبتْ هـذه الرواية أو كيف رُكِّب هـذا العمـل الموسيقىّ . لأنه سرّ ، حقيقة ، سرّ يجب أن تصمد أمامه مدة طويلة حتى تستطيع أن تحله ، كأنـك تحل طلسـا قديما .

والسؤال الآخر الذى يأتى بعد هـذا ـ بعد مسـألة التركيب هذه ـ هـو ما معنى هـذه « **الموضـوعية** » .. وكيف صُنعت فى اللغة ؟

تبقى بعد ذلك التجربة الإنسانية نفسها ، وهى تجربة **مخيفة** . ويمكن أن نتحدث عنهـا ، ونكف عن الكلام فى الفن .. ! .. أى أن نتحدث فى الإنسان ، ولا أعـرف إذا كان ممكنا أن نفرق بينهما أم ليس ممكنا .

أعتقد أن هذه الأوجه الثلاثة يمكن أن نتحدث عنها : تركيبة الرواية ، كيف انعكس هذا التركيب فى التعبيـر ، كيف تُصنع الجملة فى داخل هذا العمل ، ومع ذلك يمكن أن نتحدث عن التجربة الإنسانية نفسها .

إن الحديث عن التجربة الانسانية فى الحقيقة صعب ، لأن التجربة الإنسانية المطروحة فى الرواية فريدة .

كان يمكن أن نتحدث بسهولة جدا عن الفن ، أى عن التكنيك ، ولكن التجربة الإنسانية فريدة ، بتفرد حقيقى .

لهذه التجربة مظهران ، مظهر سطحىّ عام : عاشق يذوب فى حب امرأة ، والمرأة غنية بذكائها ، وبخيالهـا ، وبقدرتها على الحديث ، وبقدرتها على النفاذ فى الآخرين وكشف حقيقتهم ـ أيضا ـ وجعلهم يَظْهَرُون . والمظهر الآخـر ، فى نفس الوقت ، هـو التجربـة التى يحاول أن يصنعها البطل ، فى أن يصل إلى لحظة تكاد تكون إنسانياً **مستحيلة** ، وهى الاندماج الحقيقى فى الآخر ، بصـرف النظر عن شخصيته ، بصرف النظر عن ما هيته . هـذه التجربة التى هى فى حدود الفلسفة ، أو فى حدود المعرفة واحدة من مصائب الإنسانية .

نحن نظل باستمرار « جزرا » كأفراد . فعندما يقـوم بطل يكاد يكون أسطوريا فى نظرى **بمحاولة إلغاء هذه الجُزُر ، هذه الفوارق التى تُفرض علينا وتفصلنا عن بعضنا البعض ، مستخدما فى ذلك الجسد ، والعقل ، والخيال ، والأسطورة ، وكل أسلحة الإنسانية ، بما فى ذلك التاريخ ، ويقول** : « **أنا أحاول** » ، فإن التجربـة الإنسانية فى الرواية كلها ، باستمرار ، تحمل هذه اللحظة الإنسانية المتوترة من المحاولة .

أما هى (رامة) فترد عليه ، بـاستمرار ، فى معـركة حقيقية .

تقول له مرة : « أنت طفل » .

تقول له مرة : « أنت مازلت مراهقا » .

تقول له مرة : « أنت تطلب مستحيلا » .

تقـول لـه مـرة : « أنت تحـاول شيئـا لا يمكن أن يُحاوَل » .

وبعد ذلك : هل نجح ؟ هل حقيقة هناك طريق إلى هذا ؟ إن هذا حلم إنسانى لا نستطيع أن نتخلص منه ، إذا كنت أنا أحبك فيجب أن أفنى حقيقة فيك . يجب أن نتوحد .

هل هذا ممكن ؟ هل هذا ممكن ؟ هل هذه القيمة ، فى حد ذاتها ، مقبولة ؟ هذه هى مشكلة التجربة الإنسانية .

إذا ما بقينا فى حدود التجربة الإنسانية ، فإن هناك الجزء الآخر الذى يتعلق باستخدام المعرفة . هل المعرفة ، بكامل أجهزتها ، بكامل أدواتها وأسلحتها ، تشفى ؟ تشفى الإنسان ؟ هل تصل به المعرفة إلى جبالة من الشفاء ؟ هل هناك فارق حقيقى بين المعرفة والحب ؟ أيهما يمكن استخدامه ؟ أيهما يمكن الاطمئنان اليه ؟ أم أنهما فى الحقيقة شىء واحد ؟ وبعد ذلك هناك نوع آخر من المعرفة ، التى هى معرفة أن المعرفة لا يمكن أن تكون إلا معاناة . وأن تظل المعاناة مفتوحة .

والرواية لذلك مفتوحة حتى آخر التجربة الإنسانية .. كانت لديه حيلة ، دائما ، هى أن يتهمها بأنها تُخفى عنه شيئا . إنه يبحث ، فلكى يبقى هذا البحث دائما ، يجب أن نفترض أن هناك شيئا إراديا مُخفىً . وفى بعض لحظات الغضب الحقيقى يبلغ اتهام الإخفاء أنه ليس مجرد طبيعة ، إنما هو كذب . وبعد ذلك يحتدّ الغضب وتصبح التجربة إنسانية عادية . عندما أتهم حبيبى أنه كذاب ، أنه يكذب علىّ ، تصبح التجربة أكثر مرارة وأكثر إيلاما . كأننى لست فقط لا أعرف ، بل أننى أحب شخصا يكذب ، أى أقلل من قيمته علىّ ، وعلى الرغم من هذا .. فإن ما ينفى الكذب ، دائما ، هو اللوعة القائمة المستمرة للحب ، والإحساس بأن هناك فقدانًا ممكن أن يحدث .

وبعد ذلك فى نهاية الرواية ، وهذا شىء فريد حقيقة فى هذا العمل ، لأنه يجعله كأنه تجربة مفتوحة للتجربة ، يقول : أنا لاحقّ لى فى أن أتهمها بالكذب . يقول : « أن **هناك حبا دفينا لا ذنب لأحد فيه ، فى قلبه ما زال . وعلى الرغم من كل الأكاذيب والتشوهات فيها ، فان تدفق ماء الحياة فى هذا الحب قد علّمه أن هناك مع ذلك صدقا ووفاء يتجاوز كل شىء . لم يكن فى حبها ولا شهوتها كذب** » . هو بذلك قد فتح التجربة من جديد . وهذا مأزق حقيقى . فتَح التجربة ، وجعله فى الآخر يقول : « **انا اقف من غير درع من غير تغطية ودون تبرير** » . وهذه هى الكلمات الأخيرة فى الكتاب .

« رامة » لا ينقصها مسعى فنى . لقد اكتملت ادواتها ، تماما . وبلغت قدراً من الكمال ، خطرا فى نظرى . أما ما أتحدث عنه فهو التجربة الإنسانية . وهى صعبة صعوبةً مطلقة . من أين اتت الصعوبة ؟ أتت من أن الفصول الأخيرة أعلنت إدراك عدم الكذب عند رامة . هذا الإعلان فى حد ذاته يجعل كل ما فات فى الرواية يجب أن يعاد فيه النظر مرة أخرى فى روايةٍ أخرى او روايات وأعمال أخرى . وهذا ما حدث بالفعل .

المشكلة فى « رامة » أنها صادقة صدقا كاملا .. أى أن الكاتب لا يستطيع أن ينفى ما كتبه . ولا يهمنى إلا ما كتبه . إنه فى الرواية يقرر أن « **جميع القضايا الأساسية والأسئلة الكبيرة .. والردود الضرورية .. لم تُقدَّم** . » أن البطلين قد تبادلا ، أحدهما مع الآخر ، هذا التقرير . وهو يقول « **إن هناك استحالة اجتماعية وعاطفية وربما فيزيقية ايضا للجمع بينهما** » . اما هى **فقد « قالت له بصوت محايد : ألم نتفق على ان المواضيع الكبيرة لا نتناولها .. الأسئلة الكبيرة لا نطرحها .. الإجابات الحقيقية لا نقولها** ؟ » وانا الآن أسأل — هل هذا حدث فعلا ؟

ليس للكاتب الحق أن ينكر ما كتبه . بمعنى أن يقول شيئا آخر غير الذى كتبه . فى جزء من الأجزاء الأخيرة ، يأتى

هذا الحوار : كان قد قال لها : فى هذه الحكاية كلها حوار لم يحدث أو لم يتم .

قالت : بل حدث . حدث بالتأكيد .

قال : إن كان قد حدث فبطريقة غير متوقعة وغير مألوفة . لم أعرفه وفاتنى .

قالت : نعم ، حدث .

قال : للأسف ... »

أريد أن أقول إن هناك حواراً لم يحدث أو لم يتم ، وإذا كان قد حدث فهو قد فاته . وفاتنى أنا أيضا كقارىء . هذا ما أريد أن أقوله ، وأحاسبه عليه ، فى التجربة الإنسانية . وسيظل مفتوحا إلى أن يكتب بقية العمل ، أو بقية التجربة ، أو ما يشاء . لأننى لا أستطيع مطلقا طبعاً كقارىء أن أقول ماذا هو . وإنما أتصور أنه فى لحظة من اللحظات تبادَلا هذا الحديث تبادلاً قاطعا حاسما .

قضيةٌ أخرى .

مسألة البناء

كيف كَتَب الكتاب ؟ .

قال إنه هناك : الزمن الأول ، والزمن التالى ، وأحيانا يسميه الزمن الثالث ، وأحيانا يسميه الزمن الآخر ، وأحيانا يقول عليه « فى الوقت الأخير » هذه هى الخمسة أزمنة التى اشتغل عليها . اشتغل على خمسةأزمنة بهذا الشكل . فماذا كانت الفكرة فى هذه العملية ؟ فكرة « الموضوعية » كان ذلك دفاعا عن الموضوعية . أما مسألة « أنا لم أقل » وقال « ولم تقل » ، « وحدث » « ولم يحدث » فهذه كلها مِمَّ أتت أهميتها ؟ أهميتها أنه يجمع ، فى لحظة واحدة وفى قراءة واحدة « الأوهام والذكريات والوقائع »

شىء آخر ، شىء تجنباه تماما ، هما ، معا . أولم يذكره الكاتب » إن كان قد حدث .

ما أشارا إليه هو ما يقولان عنه : « **المواضيع الكبيرة .. والحوادث الكبيرة** » . ذلك أن(رامة)ليست ساذجة . هى تعرف المواضيع الكبيرة التى طُرحت حول الموت والحياة ، وحول الأحادية والتعدد ، وحول الوثنية ، وحول طبيعة الأخذ وطبيعة العطاء ، وحول المعرفة ، وحول المعرفة والحب ، وقد ناقشته فيها نداً بند ، ولم تتردد لحظة واحدة ، مطلقاً . إذن فليست هذه هى المواضيع الكبيرة التى لم تُطرح .

هناك قضية أخرى ، وهى قطعة من قطع الذكاء الكتابى النادرة . القطعة التى تسأله فيها : **لو أنا قلت لك تعالَ .. تأتى أولا تأتى ؟ »**

هذه قطعة أساسية .

وحدث لعب فيها . لعب عقلى .. أن للكاتب هنا دوراً . ومسئولية ، ومسئوليته هى الموضوعية . وهو أعطانا فى هذا الجزء ، نوعاً من الحذق ، نوعا من المرونة لميخائيل ، نادرا . عندما تسأله وتقول له : هل إذا طلبت منك أن تترك كل شىء وتأتى .. هنا لعب على ماذا تعنى شروط الترك . وقال : **لو أنها قالت : اُتْرُكْ كل شىء .. وات معى .. لكان الرد مختلفا »** .

إن اللعب العقلى جزء من أسلحة الانسان التى يدافع بها عن نفسه ويدافع بها عن مواقفه .

مسألة مقْنعة ، مقنعة جدا . بالعكس ، هى ليست فقط مقنعة ، بل هى مقنعة إلى الدرجة التى أقنعت بها رامة . هى صدَّقت . هى آمنتْ . أن ما أقصده معنىً بسيط جدا . إن الرواية فى وضعها التجربة الانسانية تضع لنا سؤالاً خطرا جدا . لأننى أعتقد ، وأومن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن ، وليس مستحيلا .

هل هذا رومانتيكى ؟

حرام أن نسميه رومانتيكيا إذا كان هذا هو حق البشر ؛ أن يطلبوا أقصى ما يمكن .

إن القيمة الانسانية الكبيرة جداً فى الرواية بالنسبة إلىّ هى أن معنى التواصل ، وعلى الرغم من تقرير استحالته ، يُقَرر أنه ليس مستحيلا .

هناك شىء أكبر . هو أنه ممكن ـــ وقائم ـــ وأن هناك قدراً من التقاعس عن النهوض به . هذا هو الذى أقوله . هو الجزء الخاص بالكذب ـــ قدر من التقاعس حصل .. ومن قيمة العمل الفنى أن يُشعرك بخطورة التقاعس . أى انك عندما تتقاصر كإنسان ، عندما تخطىء كإنسان ، تُعاقَب . وميخائيل قد عوقب .

عقاباً كاد أن يكون جنونا . لذلك أقول إن الاتهام الذى أوجهه أو الاعتراض الذى أوجهه أو الطلب الذى أوجهه فى الحقيقة نابع من التقدير الحقيقى لما قُدِّم فعلا .

إن الذى حدث أنها فى اللحظة التى أدركت فيها تقاعسَه ، أتهمته أنه قتل التنّين . لأن التنينّ بالنسبة لها كان هو الحب . وعندما تقاعس فقد قتل التنّين . وقالت له الحمد لله . لأن المشاركة والأخذ والعطاء الكامل هو شىء فادح ، وأنت استطعت أن تقتله .. إذن فهناك قدر من المساعدة له .

أرجو أن تسمحوا لى أن أشرح التنّين كاملا . وَرَد التنينّ فى أكثر من موضع فى الرواية . وعندما نجمع المواضع نستطيع أن ندركها ، إلى حد ما ، وندرك المعانى المختلفة له . فالمعنى الأول له هو الذى كنت أقوله : إنها قالت له أنت قتلت التنّين كان بمعنى أنه قتل حبه وأنه تخلص منه .

إن بينهما لعبة دائمة : إلى أى حدٍ أنت تريد ماذا ؟ وتأخذ ماذا ؟ والأخذ والعطاء بين بعضنا البعض كم مقداره ؟ وفى لحظة من اللحظات قالت له أنت قتلت التنّين .

وبمعنى ثانٍ !، فإن التنّين بالنسبة له هو ثنائيّته ، أى كونه اثْنين ، وليس واحدا . وهذه الثنائية قائمة طول الرواية ، إلى حد تقرير أن هناك جسدا آخر لميخائيل .

وبمعنى ثالث ، فى لحظة من اللحظات يُعامَل التنين على أنه الجماهير التى تقوم بثورة ، والتى تقوم بدفاع ، والتى تقوم بتغيير .

إلى جانب المعنيين الآخرين للتنّين ، يبقى باستمرار التنينّ مع ميخائيل هو ثنائيته .

إذا كنا سنتحدث عن التنينّ بالمعنى الحرفى ، فيجب أن نبدأ أولاً بأن التنّين هو أساسا صورة من الصور البدائية للتعبير عن قوى الشر الكامنة دائما فى الأرض . وهو موجود فى كل التراث ، من أول التراث البدائى إلى الآن .

هو يمثل الشر . لا يمثل الحب . تمثيله للحب كان عبارة عن حُكم . هى قالت له : « أنت قتلت التنّين عندما قتلت الحب .. » محور هذا المعنى هو القَتْل لا الحب .

أما هو فقد قال لها : لا ، أنا لم أقتل التنّين . لأنه أدرك هذا المعنى . كان قد أفهمها أن الحب شىء مخيف . هى تقول أولاً أن للحب تكلفة وأنه لا يطاق ولا يحتمل ، ولم يكن لديها مانع أنها تسير فيه . وإنما هو نوع من التهكم المرير من"رامة"، التهكم بأنه لم يثق ، ولم يسر فى الشوط حتى مداه .

هناك إذن الصورة الأخرى التى يتململ فيها التنّين من وخزات الواقع الحاد ، كأنه هو الجماهير .

كأنما ميخائيل يتحدى ، بطاقاته ومحاولاته وكل ما فيه ، كل ما يسعى إليه . عندما يحدث قتل للتنينّ ، يحدث انتصار للإنسان على كل القوى الشريرة .

فلنقرأ معا هذه الفقرة « وكأنما ميخائيل يحس الجراح والشروخ والحريق في جسمه الضئيل المحدود في جسمه الآخر الممدود المدفون بين أمواج الصحراء وبطن الطين الوثير .. التنين يتململ من وخزات الوقع الحاد الذى تتركه سنان الطعنات.لو انه نهض برأسه المشتعل العينين وفمه الفاغر ذى الألف سنّ الذى ينفث ألسنةً من نار ، لو أنه ارتفع بظهره المكين الوطيد مستندا إلى الذيل الشاسع الأطراف المدجّج بالحراشف المفتول العضل لا هتزت أعمدة السماء وتزلزل العالم السفلى الراسخ الذى ترتكز عليه الأرض السوداء . » هنا التنّين اخذ معنى أعلى من الشخصى . فهو لا يتعلق بالأشخاص ، ولا يتعلق بأنه حب او غير حب ، إنما يتعلق بالوضع الكامن الذى يحركه فى الأشخاص . إن الرواية كلها تتحرك فى تاريخ مصر . من إهتمامٍ شديد بالعصر البيزنطىّ ، وهذه مسألة يجب ان نقف عندها فى لحظة من اللحظات . البيزنطى — وليس القبطى . الحقيقة أن هذه مسألة تحتاج الى تفكير .

أريد أن أكمل تتبع التنّين . يقول : « بعد ستة أيام قالت له انت قتلت التنّين وقالت له الحمد لله أننا اليوم نسافر قال لها معاندا : الحمد لله على كل حال ولكن انا لا أستطيع أن أقول هنا والآن ورغم كل شىء الحمد لله إلا أنه هو الذى وحده يقال له الحمد لله . قالت له انت حر بالطبع فيما تقول او لاتقول .. إلا انه صاحَبها حتى المحطة وقبّلها فيما يظن انه كان الوداع ويعرف فى صميمه أنه ليس ثم وداع . »

« من أسنان التنين المغروزة فى قلبى تونع وترفّ سيقان البوص الكثة الداكنة الخضرة » . يعنى ذلك ، بوضوح : « إن حبى قائم »

هذا المعنى موجود ، والأسنان التى تونع وترف تشير إلى أسطورة « كاديموس » ، اشارةٌ خفية الثقافة ، كعادة إدوار ، لأن إدوار ملىء بالإشارات الخفية من هذا النوع .

فى موضع آخر يقول : « عذاب العقل يُجوِّعه القهر ويشله الإذلال .. كل البطاقات والأسماء،كل الآلهة والأنظمة،كل السباع والفرائس،كل الأبطال والمطارح كل الأزمنة والأقنعة،كل الضحايا والمسوخ . القائمة لا تنتهى ولم تنته والتنين واحد غير مقتول وريح الملاك ميخائيل مثلوم لكنه ما زال مشرعا بين النجوم » .

إن ما أريد أن أصل إليه هو إثْنَيْنيّة العذاب ، لأن هذا معنىً أساسى فى التجربة .

ليس هُمَا تنيناً خيِّرا وآخر شريرا . إنما هما تنّين مثمر والآخر قَفْر أو مُجدب ، تنّين يستطيع أن يجعلك أكبر من نفسك وتحقق شيئا أعلى ، وآخر يُفقرك ويجعلك لا قيمة لحبتك أو قدَرك . وهذان يختلفان . أنظر ماذا يقول فى موضع آخر . : هو طاغية شامخ وجرانيتى ، له ابتسامة غامضة المعنى ، عيناه ، بلا حدقتين ، مفتوحتان إلى الأبد ، عريق وصخرّى وصموت . جَيَشانٌ من الداخل لا يهدأ . يحدّق اليه فى مرآة سوداء الحلم مرآة سوداء لا أرفع عنها بصرى » .. نحن نصل الآن إلى ثنائية ميخائيل : ثنائية ميخائيل هى الصورة الموجودة فى المرآة السوداء : « عرفته فى السَوْرة الجنسية وتحت التعذيب السياسى وعلى حافة الموت وفى قبضة الحب القاسية ، مجرد موضوع مجرد أداة مجرد شىء منفىٍ لا حياة فيه ، وفيه نبض إصرارٍ آلىّ لا نهاية لعناده . وانحسرت عنه الروح،انفصلت عنه الأخت الشقيقة واصبح وحده ليس فيه الا تيار

العصارات الكثيفة بمدها وجزرها ، خرقة ممسوحة لها من داخلها تحريكٌ آليّ بحت اراه بعينٍ خارجية ، لا يعود هناك توحد بل اثنينية العذاب المتروك والتسليم الذى لا أمل له فى عزاء ، يتحرك وينبض بإصرار ، لا اعرفه » .

ماذا أريد أن أقول ؟ التنّين ـــ الذى يُقال عنه الشرير هو الذى يستبقى هذه الاثنينية ، هو الذى لا تستطيع ـــ إن لم تهزمه ـــ أن تفصل فيه هذه الاثنينيّة . وهو معنى آخر من معانى التنّين .

إن التنّين فى نظرى ، فى الرواية ، له أكثر من معنى .

ويظل باستمرار موجوداً لتحقيق الأمل والحلم الذى كان تكلم عنه .

إن العنوان « رامة والتنّين » عنوان مُرْبك . يدعو ، حقيقةً ، للارتباك . هل المقصود أننى أنا أصطرع ـــ أنا كميخائيل ، كبطل للعمل ـــ أصطرع مع رامة ومع التنّين فى نفس الوقت ؟ هذا أقرب فى نظرى للمعنى الحقيقى . اقصد العذابيْن اللذيْن علىّ أن أواجههما . رامة . والتنين . ربما كان هذا هو المعنى الأول الذى قصدت اليه .

من هو ميخائيل ؟ ومن هو ميخائيل الآخر ؟

هذا سؤال بسيط ، وليس صعبا . أننا نتعلمه من الرواية ، ولا نُجيب عليه من خارجها . الميخائيلان : واحدٌ منهما تَملَّك حق التحقيق ، والآخر استنكر على نفسه أن يملك هذا الحق ونفاه عن نفسه . انت تعرف القصة الموجودة فى كل التجربة الدينية ، قصة الشيطان بكبريائه . كُبرياء الشيطان هى ميخائيل الآخر . كان ميخائيل يريد من" رامة" أن تعبر جسوراً يُعتبر عبورُها إهانةً لها فى نظرها ، لها كامرأة ، على الرغم من قدرتها على الإعطاء . فلم تعبرها . وهو كان يضع ذلك كنوع من الاختبار : إما .. وإما . إما عبرت هذه الجسور ، وإما ظللتُ متشككا . ولذلك فان هناك جزءاً فى علاقته بالتنّين يربط بين التنين وبين شخصيتين غريبتين جدا وعظيمتين جدا : بطرس ، ويهوذا ـــ واحدٌ منهما أنكر المسيح قبل أن يصيح الديك ثلاث مرات والثانى أسلمه . الاثنان مرتبطان فى تجربتهما . وقد جاء ذكرهما بالنص فى الرواية .

إننى لا اتصور أن ميخائيل كان له أنواع من الطموح أكثر من أن يعرف وأن يُحبّ .

طموحٌ فقط لأن يعرف ، ولأن يحب ، انظر إلى كيف صنعَ العمل السياسى ، فى الرواية،انظر كيف صُنِعَ قضية الشهداء ، انظر كيف صُنِع قضية الصلة التاريخية التى تربط عصور مصر .. فلنناقش هذه القضايا الثلاثة .

فى لحظةٍ من لحظات كثيرة من الرواية ، يكاد أن يُوحِّد بين العمل السياسى والعمل الغرامى ، ويقول إنهما على نفس المستوى من الأزمة ، ليس من القيمة . اى أن الاثنين ، العمل السياسى والعمل الغرامى . متأزمان فى عدم الوصول إلى الهدف ، فى عدم الوصول الى التحقيق المراد .

وبعد ذلك عندما ينظر إلى مجموعة « المظاليم » فى العالم ، الناس الذين ضغط عليهم العالم ، وحاربهم وعذّبهم ، صنع لهم أنواعا من التعذيب فظيعةً يصوّرها كلها . وفيها قدر كبير من الصور التى يمكن أن تحلل بتفسيرات فرويدية ، يمكن أن تحلل على هذا النحو وعلى أنحاء من التفسير تجرى هذا المجرى ، ماذا يقول عنهم ؟ يقول عن كل هؤلاء الشهداء : هل لهم جدوى ؟ وكأن طلبه أن يكون للشهيد جدوى . ويعتبر نفسه شهيدا .

هناك أيضا ذلك الجزء الآخر ، جزء الرَبْط بالتاريخ . عندما يكون لرامة أسماء ولها تشكُّلات . ما هى تَشَكُّلات

رامة ؟ هى عبارة عن وحدة التراث . يعنى رامـة ليست مجرد سبعة أقنعة .

أسماء رامة الأسطورية ماهى ؟ هى : أنيما مـاندالا كيمى منْت مـوت مَعْت ديميتـير مـريم ، أم الصقـر أم الياسمين ..

كلها .. كلها عبارة عن تراث مصر . لأن تراث مصر ليس عربيا فقط ، ليس قبطيا فقط ، ليس فرعونيا فقط ، وإنما فيه يونانى ، وفيه رومانى . هذا ملْكنا . هذا ملْكنا . وهذه هى الإسكندرية . ولذلك يقول أنا اسكندرانى متعصب . وهى تتهمه بهذا .

هناك أيضا فى رامة ناحية أساسية ، هى الصلة بـين الدفاع عن الحب والدفاع عن الحرية . وهذه قضية قائمة طول الرواية . يكون البحث عن الحب مصاحبا للبحث عن الحرية ، وعلى هذا الأساس يجب أن تُفهم كل القضـايا السياسية المطـروحة فى الـرواية . لا يجب أن نبـالغ فى جـوانبها التى تتعـرض فيها للعمـل السياسى أو للعمـل الثورى القديم اولعمل المجموعـة من الماركسيّـين الذين فشلوا ، وهكذا . إن كل هذا محكوم عليه ــ أعنى أنه إذا كان هناك حكم ، فهو محكوم عليه ــ بمعنى أن هؤلاء لم يستطيعوا أن يدافعوا عن حبهم ، وبالتالى لم يستطيعوا أن يدافعوا عن الحـرية . هـذا القدر قـائم وموجـود فى الكتاب . وأن أنواع الفشل الذى حققوه ، كان نوعا من الدروس التى تُقدَّم لميخـائيل . وكـان يحاول أن يلقّنهـا لرامة .

وأخيرا ، هناك ناحية أخرى . فعلى الرغم من قدرة رامة التى تكاد تكون أسطورية على أن تكتشف الرجال ، بحبها لهم ، إلا أن معظم رجالها ، إن لم يكن كلهم ، فيما عدا صور الأب ، كانوا كلهم عابرين فى حياتها ، بل إن الرواية تقول إنهم عبروا ، ولأنهم عبروا جاء ميخـائيل ، فلـو لم يعبروا لما حدثت هذه القصة كلها . بل على العكس ، من المقرر أنه على الرغم من صعوبات ميخائيل ، وصعوبات علاقتها به ، ظل هو طويل القامة بينهم جميعا . وقالت له هذا . هذه نقطة أساسية . وهى أحد الأشياء التى عذبته والتى تُبيِّن تقاعسه ، تقاعسه هو . فلماذا تقاعس إذا كانت هى قد قررت أنه أطولهم قامة ؟ أعنى حتى فى اللحظة التى اصبح واضحاً فيها أنها خانته فى لحظة عارضة ــ وطبعا هذه هى النقطة المُشكلة ، المليئة بالإشكالات : إنها ترى أن من حقهـا ، ما دامت ليست فى حـالة حب ، أن تمـارس الجنس . ليس فى هذا عليها ضيق . ولا يأخذ منها شيئا . لا يأخذ من روحها شيئا . هذه مشكلة لك أن تناقشها كما تريد . ولكن المهم أنها تقول فيها إننى لست مجرد جسد ، وحتى لو أعطيت الجسد فأنا لا أعطى نفسى كلها ، وهذا هو الذى يقوله ميخائيل باستمرار .

التجربة ، حقيقةً ، من حيث إنسانيّتها ، بسيطة ببساطة الحياة ، ولكنها معقَّدة بنفس التعقيد . ما هى قدرتنا على اجتيابها ؟ لا نستطيـع أن نقول إننـا فرغنـا من وصف التجربة ، لأننى أحب مثلا أن أتساءل أيضا عن شخصية "رامة" نفسها . فهى شخصية واقعية جدا ومليئة بصفات إنسانية ممتازة .

هناك جانب آخـر مع ذلـك فهى تقول لـه ، فى بعض كلماتها : « **لعله لا شىء يجمع بيننا ــ بيننا اختلافات كثيرة وجوهرية ــ إلا الوَحْشة** » (**وهذا أيضا بُعد جديد من التجربة**) **والبحث** .. »

وبعد ذلك هناك جزء آخر من طبيعة التجـربة .. هـو أن ميخائيل يتطلب نوعاً كاملا من العطاء ، يتطلب نوعا يكاد يكون فريدا . يقول إننى أريـد أن يكون الأخـذ والعطاء

شيئا واحدا ، ليس فيه شيء ملك لأحد .

واعتقد ان هذا مثال إنسانى عظيم ، سنظل نبحث عنه باستمرار خُلقيا ، وميتافيزيقيا .

أنا أتصور حقيقةً أن هذا العمل سيفرض علينا إعادة نظر فى كثير من تقييماتنا للأدب العربى ، لأننى اتصور انه ليس له « تراث » . الكتاب ليس له « سوابق » . أؤكد انه سيكون له « لواحق » سواء من الأستاذ إدوار أو من غيره من الكُتّاب.إن طريقة التعامل كما أعتقد فى مثل هذا النوع من الكتب تفرض فعلا الالتزام كاملاً بما هو مسجَّل فيه من وعىٍ نقدى ، لأنه ليس هناك عمل روائى كبير لا يُصاغ فيه ، فى داخله ، نقدُه نفسه . والنقاد مهما بذلوا ، فإن كل ما يفعلون أن يحاولوا أن يكتشفوا ماهو قائم فى العمل نفسه ، حتى وإن لم يكن مصوغا بوعى . ولكن عندنا هنا صياغة تكاد تكون منهجية .

إن صعوبة التركيب تأتى من النظر فى : « كيف كانت هذه الرواية مُرَكَّبة ؟ هذه الأربعة عشر فصلا كيف تتوالى أحدها وراء الآخر ؟ »

وهل كان ممكنا أن نضع فصلاً قبل فصل أو فصلا بعد فصل ؟

هل كان ممكنا ؟

غير ممكن ، غير ممكن على الإطلاق .

بالعكس كل فصل يُعدّ للفصل التالى إعداداً يكاد يكون مطلقا ، وضروريا حتميا ، أى أنه كان من الممكن أن يتوقف عند الفصل الأول . لكنه منذ بداية الفصل الثانى ، لم يعد هذا ممكنا ، على الإطلاق !

من أين أتت الصعوبة ؟

من أن الأسلوب فيه بحث حقيقى عن « الموضوعية » .

أريد أن أتحدث قليلا عن هذه « الموضوعية » . إنه عندما يتحدث عن « موضوعيته » يقول إن أية لحظة من لحظات الحياة التى يقصها « **لا فارق فيها بين الأوهام .. والذكريات . والوقائع** » .. **الثلاثة** . هذه لغته : « الأوهام والذكريات ، والوقائع » . الثلاثة مجتمعة ، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الواقع .

إذن أين الصعوبة ؟

إنّ الصعوبة فى أن تُصوِّر هذا فى الفن . الصعوبة فى أن تكتشف الأسلوب الذى ينجح فى أن يقدم ماهو ، حقيقةً ، حياة . ما هو ، حقيقةً لا يمكن أن يكون إلاّ حياة . ولذلك أقول إن هذا « موضوعية » .

صعوبة التركيب أيضا ليست فى العمل الفنّى ككل ، وإنما فى الجُملة أيضا ، مجرد الجملة .

ماذا يسمى الجملة ، هو ؟ : « **تركيب وتصميم وبناء معمارى** » .. هذا ليس كلامى ، هذا كلامه : « تركيب وتصميم وبناء معمارى . كل جملة ، حقيقة ، أيضا موضوعة » فى سياق ، وسياقها غريب جدا ، لأن لها بُعدين ، **كل جملة بالإطلاق ، لها بعدان : بُعد ضوئى ، وبُعد موسيقى . وهو يقول هذا ، وبالنص : « فى نسق ضوئىّ موسيقىّ »**

إنما أريد أن أوضح درجة الموضوعية فى أن يكون النسق « ضوئيا موسيقيا » .

الضوء والموسيقى هما الشيئان الوحيدان اللذان يمكن أن تجردهما من ذاتك . بمعنى أن كل صوت — غير الموسيقى — يمكن أن نفسره . أما الموسيقى فانت تسمعها ، تخضع لها ، تقف أمامها موقفا « موضوعيا » الضوء أيضا على هذا النحو . ولست

اتكلم عن **المشهد** ، وإنما اتكلم عن الضوء .. أى درجة الضوء الموجود فى الجملة . هل هو رمادىّ ؟ حالك جدا ؟ مظلم قليلا ؟ يضىء وينير ؟ هناك جُمل توضح هذا بشكل قاطع .

ثم إنك تلاحظ فى الأسلوب أن هناك ما يمكن أن نسميه مشاطرة أو مشاركة أو مشابَهة ـــ وهذه كلها ألفاظه ـــ فى معالجة كل عناصر الواقع . إن الواقع النفسى والواقع الخارجى لا يُفرَّق بينهما فى المعالجة . ولذلك أنت تتساءل أحيانا عن بعض الوقائع الخارجيّة التى تريدها ، والتى لم تثبت ، لأنها حقيقة ليست لها قيمة إلا من حيث علاقتها بالتشابه الموجود بينها وبين النفس . لا فارق إذن بين النظر إلى النفس ، بين النظر إلى المرأة ، بين النظر إلى ملابسها ، بين النظر إلى الشجرة ، المطعم ، المرور ، التاريخ .. ! كلها تُعالَج على مستوى واحد ـ فى جملة واحدة .

فى هذا تخرج صورة ، أى يضع الكاتب صورة ، موحَّدة للطبيعة .

قال لى الأستاذ إدوار فى مرة ، إن الموسيقى من الفنون التى لم يدرسها ، مع أنه درس أنواعا أخرى من الفنون وتتبع أساليبها التكنيكية .

الغريب أن « رامة والتنين » مرتبطة جدا بالتكنيك الموسيقى . بل أريد أن اقول أن فيها ما يسمى بالشكل الدائرى أو الصورة الدائرية ، وهى موجودة فى كل وجهٍ من أوجه الاسطوانات . إن اللحن الذى يكوِّن الاسطوانة الآتية يَكُون موجودا ، عادة فى آخر الاسطوانة التى تأتى قبلها ، فى الوجه السابق من الاسطوانة ، **لفظا ، وقيمة** . أعنى « السلالم الضيقة والتنين » ، موجودة فى القطعة التى تأتى قبلها ، « رامة نائمة » موجودة فى القطعة التى تأتى قبلها .. وتقال ، كجملة ، وكقيمة ، كانتظار لها . وبعد ذلك ، فإن كل جزء من الأجزاء يُفتح ويُختتم بنفس القيمة الموسيقية ، بنفس الموضوع ـــ الموقف ـــ الموسيقى » . وهذه تركيبات موسيقية صرف .

أتصور انه يبنّيها فعلا على فكرة أن كل جملة « **تركيب وتصميم وبناء معمارى** » ، وأن فيها نسقا ضوئيا ونسقا موسيقيا . **موسيقيا** ، وليس سمعيًا . ما الفرق الذى أريد أن أوضحه بين « موسيقى » و « سمعىّ » ؟ أنه ليس مجرد صوت ، إنما التوافُق النغمىّ قائم : الهارمونى ، التناسق أو الانسجام النغمّى ، أو الكاونتربوينت ، تقابل النغمة مع نغمة أخرى ، أو تصارع مجموعة من الموتيفات وعودتها مع بعضها البعض . هذا باستمرار قائم . وبعد ذلك فإن كلامه عن الموسيقى دائم . فى كل الرواية .

أولا من حيث المعاناة : « **قال لنفسه : تعذّبنى الموسيقى هذه الأيام . تغزونى من غير مقاومة ، غزوا حسّياً ، على مستوى الحشا والدماء ، وتتملكنى على الفور،تفتح كل الاقفال ، وتنصبّ فىَّ ، شرايينَ ثقيلة ، كانها سمّ ، من نوعٍ مستحوذ تتشربه كل خلية فى كبدى ، مُرحِّبة متطلبة ، لغتها غير المحددة هى صرخة متجاوبة . اين موسيقى العقل ؟ وسحر هندستها الصامتة وخطوطها ؟** » .

وثانيا ، فإن حديثه ، مباشرة ، عن الموسيقى كثير جدا .

عندما بدأت أتحدث عن التركيب حاولت أن أركز على فكرة « الموضوعية » إن فكرة الموضوعية من الأشياء الأساسية التى يتحتم علينا أن نجتابها على قدر ما نستطيع.إننى أتصور أن الموضوعية هى الخاصية الأساسية للفنّ . أعنى أن الفن إذا لم يستطع أن يضيف

إليك معرفة ، فلن يكون فناً . ولا يمكن أن تضيف معرفة إلا إذا كنت موضوعيا ، بصرف النظر عن وجهة النظر التى تاخذها . وجهة النظر المأخوذة هنا هى المساواة فى عناصر الأوهام ، والذكريات ، والوقائع ، بحيث أنه ليس هناك فارق ، فعلاً ، فى المعالجة وفى التناول ، بين أى موضوع على هذه المستويات . ويجب أن توصّف كلها بنفس القدر من الموضوعية .

هذا القدر من الموضوعية يأتى عند إدوار ، فى جُملته ، عن طريق أنه لا **يُعبّر ، إنما يُوجد** . أعنى لا يقول ماذا كان المنظر ، أو كيف كان . إنما يهمه أن يضعه أمامك . وهو يعبر عن هذا المعنى . باستمرار، باهتمام العين . انظر ماذا يقول « عندما يصف رامة » : يقول لها : « **انت هى .. كانك قد شغلت سياقا زمنيا جديدا وابديًا ضُربت حولك هالة غير مرئية** » (انظر : « **هالة غير مرئية** ») من **شمس خفية تقطعك عن العالم ، وتجعلك بؤرة العالم . لانك هناك تقمص عائد إلى قلبى ، ومنبثق منه . متجسد وحده من غير وهم ، فلا يمكن أن يُنال ، بل لا يمكن الوصول إليه . كم يمكن أن يكون الحب موجعا ..** »

أقول الآن انه يمكن أن نغير هذه الكلمة « انتِ » مع اى موضوع آخر . كل موضوع عند إدوار فى الرواية هو « منقطع عن العالم جُعل بؤرة العالم . » كل موضوع عنده هو .. هناك ... تقمص عائد إلى قلبى منبثقٌ منه . »

كل موضوع « لا يمكن أن يُنال بل لا يمكن الوصول إليه » .. وإنما يمكن رؤيته . وبالتالى كم يمكن أن يكون الفن — وليس الحب — موجعا .

بمعنى آخر ماذا يقول ؟ : « **أنظرُ بعينين صاحيتين . العين ليست سلاحاً للبتر** » .

اليد هى التى سلاح للبتر . العقل سلاحٌ للبتر ، لأنه ينتزع الشىء من واقعه ويقدمه فى سياق آخر . العين لا تصنع ذلك . العين ليست سلاحا للبتر .

« **لعل النور يزيد الحرق إشتعالا** » ، وهذا هو الذى يصنعه فى جُمَله نتيجةً لهذا الحس الموضوعى ، أو لمحاولة **مَوْضعة الأشياء** ، **موضعة** المشاعر ، **موضعة** القيم ، **موضعة** المعنى التاريخى ، تصبح الجملة عنده لها نبض ، صاحية . كأنها نبض قلب . وليست كأنها تعبير . إن التعبير تتلاحق فيه الأشياء . أما عند ادوار ، فى جُمَله ، فلا تتلاحق الأشياء ، **إنما تتواجد فى معيّة** . وهذا فارق جوهرى .

عندما يعن تتابعُ صوره ، فإن الصورة ، عندما يكوّنها هو ، تراها أنت تتصاعد . قطعةٌ وراء قطعة وراء قطعة ، وتنتقل كأنك تراقب نحّاتاً يصنع شيئا . لا يقدّم أجزاء من شىء ، فمازال الشىء لم يُصنع ، كأنك ترى الإزميل وهو يدق قطعة ، وتطلع قطعة ، وتطلع قطعة ، وتطلع قطعة .. ولا يسكت إزميله حتى يُخرج التمثال . وعندما تنظر تجد فى الآخر ، أن التمثال يتكون فى آخر القطعة . فيكوِّن المشهد . أن المشهد لا يتكون من الأول ، إنما أنت تراه وهو يُصنع ، قطعة قطعة قطعة ، حتى يتكون فى الآخر .

أرجو أن نقرا معا الكتاب بتأن،لنرى ، كيف ظلت الصورة تتكون حتى أصبح البطل قبرا متحركا يحمل شيئا .. يحمل التجربة فى نفسه . كل العناصر الطبيعية الموجودة حواليه تُجرّد من قيمتها المألوفة ، أعنى أن الشىء الحار لا يبقى حارا ، الشىء البارد لا يبقى باردا ، قيمته المأخوذة الناتجة عن التجربة تُجرّد منه هذه العناصر.تُجّرد

وترد إلى وجود موضوعي ، أى إلى وجودها من حيث أنها ضوء ، أو شيء أمام العين ، ليس له « قيمة » مستقلاً تماما عن الاستعمال . وبالتالى فتبقى عنده حرية مخيفة ، تصبح السيارة مثلا قطّة معابثة سعيدة مرحة لها مخالب . عمّ يعبر هذا ؟ هذا عبارة عن أن العنصر الطبيعي جردته من قيمته الاستعمالية ، : ورأيته خالصا فقط ، كموضوع ، وبعد ذلك وصفته .

أريد أن أقرأ معك هذه الجملة التى أُحس فيها هذا النبض ، أعنى أن كل كلمة هنا كأنها نبض قلب :

« كل هذا النَفس .. الأنثويّ .

نفحٌ ينبوعٍ .. خفى .

من ماءٍ .. دسمْ .

يجرى .. عن بؤرةٍ غنّية .

فى داخلها . »

لو توقفت عند كل « فى » أو« من» أو « عن» عند كل نبضة صوتية .. لأحسست أنها تصنع شيئا كهذا النبض .. تحس أنها تصنع عملية نبضة الجملة . وهذا موجود حتى فى الحروف . إن عنده شغفا كبيرا بخدمة الحرف وإبرازه من حيث دلالته الموسيقية .

أريد الآن أن أنقل هذا التساؤل الى قضيةٍ غريبة قليلاً ، هى قضية « مصر » فى « رامة » .

الكتاب كله ، فى نظرى ، غنوة لمصر . حتى بالمعنى البسيط الساذج . المعنى الذى نريده عندما نقول إن هذا مصريّ متعصب .

أريد هنا أن أقرأ له جزءا صعباً وفيه « مصر » بمعنى يجوز ألا نقبله كلنا ، أو نعترض عليه . ولكن من حقنا أن نفكر فيه كثيرا ، وهو الذى يغير تفكيرنا فى كل القضايا المرتبطة بالسياسة فى الرواية :

« قال : عندك حق . الغالب أن الناس تأخذ قوالب جاهزة لها دور الأفعال . مساحات أو كتل سابقة التصنيع ، إذا أمكن القول ، من المشاعر والأحاسيس المعدة لهم سلفا . قالت : لاأنكر أن القليلين ، ربما ، لديهم حساسية أصيلة بكر وخاصةً بهم أمام الطبيعة ، أظنك منهم » .

(كان هذا الحديث عن الطبيعة ، والطبيعة مشكلة ذلك لأنها قائمة أساسا على النظر بأن وحدة الطبيعة يجب أن « تُوجد » ، وأن يلتحم الأسلوب بالوجود . فالطبيعة ليست أبدا خلفيّة ، وإنما هذه هى طبيعة الفن . إن الفن الذى لا يصنع التحاما بالوجود ، والفن الذى لا يُوجِد ، ليس فناً .)

« قال : (وهذا هو النص الذى أريد أن نقرأه :)

« قال : هل هناك حقا هذه الطبيعة ؟ الناس وما يصنعون جزء مكوِّن ، وعامل من عوامل صنع الطبيعة فيما أظن . لا أظن أن هناك طبيعة أخرى مفارقة ، يمكن أن تُتصوَّر دون تدخل الإنسان أو حتى ، وجوده .. وخاصة عندنا فى مصر .. هل يعرف الطبيعة من يتكلمون عنها ؟ الصور الشاحبة التى اعتنقوها من ترجمات الشعراء وقوالب الأدباء المجددين .. أما عندى فالطبيعة فى مصر مصنوعة كلها بأيدى الناس .. فيما عدا الصحراء ، فيما عدا الصحراء ، فيما عدا الصحراء طبعا ، بعد أن تتجاوزى خطوط التليفون والتلغراف ، وأبراج الكهرباء الجديدة ، بعد هذا الخط ، ربما ، تجدين رعب الصحراء ، وسحرها ، وغربتها الكاملة عن كل اقتحام إنسانى .. »

مـاذا أريد أن أقـول ؟ أريد أن أقـول إن فكرة نفى الطبيعة عن مصر ، هنا ، هى تقـديس حقيقىّ للإنسـان المصرى .

وهو معنى كبير للإنسان الذى جعل كل شىء فى البلد .. بالضبط بيد مصرية . نحن كمصريين ، أنا كمصرىّ ، احسست بهذا الجزء جدا . واحسست بفرحتى ، جداً ، اننى صانع الطبيعة ، أعنى **صنعتُها** ، بكل ما فيها من قسوة أو تعقيد أو صعوبات .

هناك مكان آخر يتكلم فيه ايضا عن مصر وعما يصنعه الإنسان المصرى : القطعة التى يتكلم فيها عن اللغة التى تَصْنع منها تبرأ معينا ، الفقرة التالية :

« نعم لـلأسف ، ربمـا اختلطتْ هـذه بـدمـائنـا .. لا أعرف .. انا لا اعرف غير لغتهم اما حضارتهم فهذه حكاية اخرى . »

وهذه مشكلة .

هل يمكن أن تفصل اللغة عن الحضارة . ؟

بمعنىً ما .. ممكن .. إذا كنت مصريا .. ممكن .. إلا أنك أنت فى مصر تصنع « حضارة » .. لا تصنع لغة » . أنا لا أفصلهما . إنما أنا أقول اننى صنعت بها حضارة .

هو يقول : **« نسيت لغتى او اسقطتها ، عشقى للغتهم ايضـا هو عشق الخـونة ، مضطـرمـاً ، كمن يعشق خانقته ، ولكنها تصبح لغتى ، انا وانت ، لغتنا نحن وانت وانا ، نطقنا بلغة اجدادنا اول ما نطقنا ، هذا تعـرفينه ، أليس كـذلك ؟ ومـا زلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة ، نعم فى ثوبٍ آخر ، ربما ، وتحت قناعٍ جديد » .**

اما لغتى انا ، لغتنا ، فهى تركيب وتصميم وبناء معمارىّ .. هذا هو سحر المصريين . يحولون كل شىء كـل شىء إلى تبرهم الخـاص .. طينهم هم الخاص .. بنائهم هم الخاص . يبدو هذا بدائيا وساذجا .. لكنه عندى يقين .. إيمان ليس بحاجة إلى ادلة وبرهان .. شىء « كانه صوفى » .

أعتقد أنه لاشك أن هناك سحراً للمصريين ، سواء قبله العرب أو رفضوه ، سواء قبله الغرب او رفضه ، وأن هذا السحر هو قدرة على تحويل كل شىء ، كل شىء بمـا فيه اللغة ، إلى تبْرهم الخاص .

ميخائيل واللغة العربية ، قضية قد تثير جدلاً وسوء فهم فى نظرى ، وهى قضية سطحيّـة إذا فُهمت بمظاهـرها ، وعميقـة الدلالـة إذا تم التـوقف عنـدهـا . فـإذا كـان « ميخائيل » يعين بوضوح — وإن كان فى جملةٍ عارضة لا تتكرر كثيرا — غـربته عن العـرب وإحساسـه بأنهم غزاة — قد يكون هذا طبيعيا عند نمو الإحساس بالتراث الفردى المصرى — فإنه أولاً شعور لا يتكرر من نـاحية ولا يُطوَّر ولا يناقَش بالتفصيل . ليس فى ذلك تقاعسٌ عن مناقشته أو تخوف ولكنه فى الحقيقة تقرير لدرجة اهميته . فـإلى جانب هـذا التعبير المضحك الذى لا معنى لـه فى الحقيقة : **« الشىء المؤكد الوحيد انه ليس فى عروقنا دماء العرب »** ، هو فى الوقت نفسه يعتبر مصر بوتقة ، فمن الواضح إذن انه غير مؤكَّد على الإطلاق وأنه مجرد اندفاع تعبيرى.فإلى جانب هذا التعبير يتحدث ميخائيل فى رواية « رامة والتنين » عن عشقه للعربية ، والعشق هنا هو الذى يُظهر سطحية الغضب والتهوّر فى الحكم إذ يقول : « عشقى لغتهم ايضا هو عشق الخونة . مضطرماً ، كمن يعشق خانقته . ولكنهـا تصبح لغتى أنـا ، وأنت ، لغتنا نحن » .. هنا نحس أن العشق لُلغة هو الأعمق وأن هذه الصلة مع العرب وحضارتهم هو الأمر الوجودىّ القائم فى

التراث القائم الفرديّ فعلاً . فعشق المخنوق والخانق هو غايةُ العشق ، لأنه استسلامٌ من ناحية يبلغ الكمال ، وتعلقٌ يبلغ الكمال أيضا في لحظة الخنْق والموت يولد نوع من العشق يكاد أن يكون كاملاً . وهذا في الحقيقة هو عشق ميخائيل للعربية . فبين الاندفاع الساذج للإنكار ، والعشق حتى مَشارف الموت ، يسهل تبين أيهما أصدق وأيهما أعمق في الوجدان .

وقد يزداد الأمر وضوحا عندما تقارن هذا التعبير ، وهو في الأساس تعبير يحاول أن يمسك بأعماق اللاوعى ، على عكس التعبير المبدوء بكلمة « أما الشيء المؤكد » .. عندما تقارنه بالتعبير عن الموسيقى وعن العشق لها .. « **تعذبنى الموسيقى هذه الأيام ، تغزونى من غير مقاومة ، غزواً حسيا على مستوى الحشا والدم .. كأنها سم من نوع مستحوذ تتشربه كل خلية في كبدى ، مُرحبة ، متطلبة ، لغتها غير المحدودة هى صرخة متجاوبة**»هذا الوصف لسطوة الموسيقى ينطبق تماما على سطوة اللغة ، ووصف الموسيقى بأنها « سمّ » كوصف اللغة بأنها « خانقته » كلاهما تعبير عن التصاقٍ حميمي، يكاد أن يكون توحداً مع السمّ الذى يشمل خلايا الكبد»واللغة التى يصل عشقها إلى حد الاختناق . وقد يجب أن نؤكد هذا المعنى بكل الإشارات والتجارب التى تحدث للاختناقات التى يمر بها ميخائيل من العشق والتى تصل إلى حدود « الشهقة المفتوحة الجامدة » والتى ظلت طول « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » ، وأفرد لها كتابا مستقلا هو « اختناقات العشق والصباح »

« اما عشق الخونة » فهى كلمة قاسية حادة ، إلا انها لا تُفهم على حقيقتها بدون احترام عنصريها اى العشق والخيانة : إن الخائن الذى يعشق هو اشد عشقاً من الأمين المنصاع المستسلم .

وهو العشق الذى يحقق الأسطورة ويبنى الكنيسة ويُفجر جواهر التراث ويجعلها تُضىء وتحيا كما يحيا تُراث اللغة العربية في كتابات الخراط ، اما عشق الأمين المنصاع المستسلم فهو العشق الذى يُفقد اللغة عرامتها ويُحيلها اداة مبتذلة ممجوجة .

تلك حقاً قضية بسيطة ولكنها معقدة ، والتسرع في الاختيار خسارة على الروح وعلى التراث معا . وقد تكون معايشة الاختيار اهم واغنى من الوصول إلى قرار .

و« عشق الخيانة » بعد هذا الاستخدام الرائع للعربية والمعيشة فيها على النحو الذى يتبدى في كُتُب الخراط هو اشبه بإنكار بطرس للمسيح الذى بنى كنيسته ، فبطرس ويهوذا يجتمعان في « عشق الخونة » . ولكن شتان ما بين العشقين . إننا يجب أن ندرك أن كلّ حب هو ايضا « خيانة محتومة » .

مفهوم النص (٢)

التأويل : مفهوم الثقافة للنصوص

فى مقالنا اليوم ننتقل خطوة اخرى فى سبيل البحث عن مفهوم النص فى الثقافة العربية . وإذا كنا فى مقالنا السابق قد وقفنا عند حدود الدلالة اللغوية ، وكيف تطورت من الحسى إلى المعنوى ، ثم إلى الاصطلاحى ، فان تحليل الدال اللغوى ليس كافيا وحده للكشف عن المفهوم . إن المفهوم قد يتجلى بشكل افضل من خلال تحليل دوال اخرى غير الدال اللغوى الذى يستخدم اليوم للإشارة اليه . والدال الذى يمكن أن يحيل إلى مفهوم النص فى الثقافة العربية بشكل عام هو دال « التاويل » . لذلك تنتقل قراءتنا من تحليل الدال « نص » إلى تحليل الدال « تاويل » كما ورد فى القرآن الكريم بغرض الكشف عما يحيل إليه من مفهوم للنص بالمعنى الذى نفهمه منه الآن .

وإذا كنا فى دارستنا عن مفهوم النص فى علوم القرآن توقفنا طويلا عند مفهوم « الوحى » بوصفه الاسم الدال على النصوص الدينية ، فان تحليلنا اليوم للدال « تاويل » ، ولما يرتبط به من دوال اخرى ، يسعى للكشف عن مفهوم النص بشكل عام ، الدينى وغير الدينى على السواء .

الحلم غالبا . وفى مقابل ذلك يدل الدال « حلم » على الرؤيا ، ولكن من منظور المراقب المحايد ، أو الآخر ، سواء قام بدور المؤول والمفسر أم لم يقم . ويتوسط بينهما الدال « حديث » ، من حيث يشير إلى المشترك بين صاحب « الرؤيا » وبين الآخر ، ذلك أن الحديث بمثابة تحويل للرؤيا من مجال العلامات المرئية إلى مجال العلامات المسموعة ، أى إلى مجال اللغة الطبيعية . يؤكد هذا الذى نذهب اليه أن محمدا بن جرير الطبرى (ت : ٣١٠ هـ) يفسر « تأويل الأحاديث » فى سورة « يوسف » بأنها : « ما يؤول إليه أحاديث الناس عمّا يرونه فى أحلامهم [١٦] » . ويمكن تمثيل العلاقة بين الدوال الثلاث على النحو التالى :

المتكلم		المخاطب
(= الرائى / الحالم)		(= المستمع)
الرؤيا	← الحديث ←	الحلم
تعبير / تأويل / تفسير	تأويل / تفسير	تعبير / تأويل / تفسير

إن الاستخدام القرآنى لمفردات « الرؤيا » و « الأحلام » و « الأحاديث » يؤكد - خاصة فى سورة يوسف التى تعتمد فى بنائها القصصى على الأحلام - ما نذهب اليه من فروق بينها . يقول يوسف لأبيه :

« يا ابت إنى رايت احد عشر كوكبا والشمس والقمر رايتهم لى ساجدين » ، فيرد الأب : « يا بنى لا تقصص رؤياك على إخوتك ، فيكيدوا لك كيدا ، إن الشيطان للإنسان عدو مبين » . ومن المهم أن نلاحظ أن استخدام الدال « رؤياك » من جانب المخاطب / المستمع ، بدلا من الدال « حلمك » يرتبط فى سياق القصة بطبيعة المتكلم / الرائى ، أى بكونه طفلا قدلا يدرك الفارق بين « الرؤية » و « الرؤيا » إدراكا واضحا (الآيات : ٤ - ٥) . لكن الملك حين يقص رؤياه على الملأ من قومه مستفتيا إياهم ، يكون ردهم : « اضغاث أحلام ، وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين » (الآية : ٤٤) ، مستبدلين الدال « أحلام » بالدال « رؤيا » فى الخطاب . أما استخدام الدال « حديث » فيشير فى الخطاب القرآنى - فى سياق الحديث عن الرؤى والأحلام فقط - إلى مدلول محايد لا يتعلق بالمتكلم ولا بالمخاطب . يقول يعقوب ليوسف : « وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث » (الآية : ٥) . ويتردد التعبير مرة أخرى فى السورة بضمير المتكلم - الله - : « وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث » (الآية : ٢١) .

---

(١٦) جامع البيان عن تأويل آى القرآن ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٠ م ، الجزء الخامس عشر ، ص : ٥٦٠ .

للعلاقة بين « المعانى النفسية » - التى اعتبرها أكثرهم خاصة الأشاعرة كلاما وبين الكلام الذى هو بمثابة دليل يشير مجرد إشارة - إلى ما فى النفس . والفارق بين المتكلمين ومفسرى الأحلام يكمن فى أن الأخيرين أعطوا للكلام - الحديث - فعالية خاصة تساهم فى إنتاج الدلالة ،

ولم ينظروا إليه بوصفه وسيطا محايدا . ولعل ما فى هذا التصور من ديناميكية هو الذى مهد المجال أمام المتصوفة - خاصة ابن عربى - للربط بين النص القرآنى ، وبنية العالم والوجود ، من خلال تصور للعالم يربط بينه وبين الحلم ، ويحوله إلى نص يجد « تعبيره » فى القرآن . ولأننا سنفرد فقرة مستقلة لمفهوم النص عند ابن عربى نكتفى هنا بما يقوله عن المماثلة بين « تعبير الحلم » والتعبير عن النفس من جهة ، وما يقوله عن مطابقة التعبير - أو عدم مطابقته - للحلم أو عما فى النفس من جهة أخرى » وما سُمى الإخبار عن الأمور عبارة ، ولا التعبير عن الرؤيا تعبيرا ، إلا لكون المخبر (بالكسر) يعبر بما يتكلم به ، أى يجوز بما يتكلم به ، من حضرة نفسه إلى

نفس السامع ، فهو ينقله من خيال إلى خيال ، لأن السامع يتخيله على قدر فهمه . فقد يطابق الخيال والخيال ، خيالُ السامع مع خيالِ المتكلم ، وقد لا يطابق ، فإذا طابقه سمى فهما ، وإن لم يطابق فليس ذلك بفهم ، ثم المحدث عنه قد يحدث عنه بلفظ يطابقه كما هو عليه فى نفسه ، فحينئذ يسمى عبارة ، وإن لم يطابقه كان لفظا لا عبارة لأنه ما عبر به عن محله إلى محل السامع[١٩] »

وإذا كان ابن عربى يدور غالبا فى دائرة الطبيعة « الاحتمالية » للغة ، فإن موقف الثقافة من نصوص

الرؤى والأحلام وعلاقتها بتعبيرها اللغوى - فى اللغة الطبيعية - يدور فى دائرة إعطاء مركز الثقل والأهمية للتعبير اللغوى ، الذى هو موضوع التأويل بشكل مباشر وقصة حلم « ربيعة بن مضر » ، التى تتردد فى كتب السيرة خير شاهد على أهمية « التعبير » ، إذ يروى أنه رأى رؤيا :

« هالته وفظع بها ، فلم يدع كاهنا ولا ساحرا ولا عائفا ولا منجما من أهل مملكته إلا جمعه إليه ، فقال لهم : إنى قد رأيت رؤيا هالتنى وفظعت بها ، فأخبرونى بها وبتأويلها ، قالوا : اقصصها علينا نخبرك بتأويلها ، قال : إن أخبرتكم بها لم أطمئن إلى خبركم عن تأويلها ، فإنه لا يعرف تأويلها إلا من عرفها قبل أن أخبره بها ، فقال له رجل منهم : فإن كان الملك يريد هذا فليبعث الى سطيح وشق ، فإنه ليس أحد أعلم منهما ، فهما يخبرانه[٢٠] » .

واللافت فى هذه القصة أن صاحب الحلم / الرائى لا يطمئن لتأويل رؤياه إذا كان عليه أن يحولها بنفسه إلى « حديث » ، بل يريد من المؤول أن يعرف الحلم ويقوم

(١٩) الفتوحات المكية ، الجزء الثالث ص : ٤٥٣ - ٤٥٤ .

(٢٠) ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق : طه عبد الرؤوف سعد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٠ م ، الجزء الأول ، ص : ١٢ .

بتأويله فى نفس الوقت . ومعنى ذلك ان تعبير الرؤيا التعبير الصحيح هو الكفيل بالوصول إلى تأويلها الصائب ، لذلك لم يحقق مراد الرائى إلا سطيح الكاهن الذى كان جسده - من شدة لين عظامه - « يدرج كما يدرج الثوب » ، فيما يقول ابن خلدون . ولا يكتفى صاحب الحلم بحكاية سطيح للرؤيا وتأويله لها ، بل يلجأ الى شق بن انمار - كاهن آخر فى كفاءة سطيح - ليطمئن قلبه للتأويل الذى طرحه سطيح .

وإذا كانت قصة حلم « ربيعة بن مضر » تبرز أهمية « التعبير » لتأويل الحلم ، فإن قصة حلم السجينين فى سورة يوسف - كما يروى تفاصيلها الطبرى نقلا عن بعض الرواة - تستبدل بالحلم التعبير ذاته . فطبقا لهذه المرويات أن يوسف لما دخل السجن :

« قال . أنا أعبر الأحلام . فقال أحد الفتيين لصاحبه : هلم نجرب هذا العبد العبرانى . فتراءيا له فسألاه من غير أن يكونا رأيا شيئا . فقال الخَبَّاز : إنى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه . وقال الآخر : إنى أرانى أعصر خمرا[٢١] » .

وحين كشف الفتيان ليوسف عن حقيقة أنهما لم يريا شيئا ، وأنهما كانا فى الحقيقة يختبرانه ، يكون رد يوسف : « قضى الأمر الذى فيه تستفتيان » (الآية : ٤١) « قد وقعت الرؤيا على ما أوَّلْتُ ووجب حكم الله عليكما بالذى اخبرتكما به[٢٢] » . وليس المهم فى هذه المرويات مدى مطابقتها للحقيقة ، بقدر ما يهمنا منها ما تعكسه من قدرة « التعبير » وقوته ، وقابليته - وحده - للتحقق العينى فى الواقع . وعند هذه النقطة يصح أن نفترض أن الثقافة العربية ثقافة تحمل مفهوما للنص أوسع من مفهوم النصوص اللغوية ، مفهوما سميوطيقيا - إذا صحت العبارة - لكنه مفهوم يجعل السيادة للنصوص اللغوية ، فيحتل « التعبير » من ثم مكانة عالية فى هذه الثقافة .

٢ - لعل الافتراض السابق يتأكد حين نحلل مفهوم « التأويل » ، من خلال حصر المجالات التى يمارس فعاليته فيها ، وذلك بالإضافة إلى مجال الرؤى والأحلام التى انصب عليها تحليلنا فى الفقرة السابقة . فهناك فى الاستخدام القرآنى لدال « التأويل » : تأويل الطعام (سورة يوسف ، الآية : ٣٧) ، وهناك : تأويل الأفعال (الكهف ، الآية : ٧٨) ، وتأويل الكتاب ، أو ماورد فيه من إنذار وتخويف (يونس ، الآية : ٣٩) ، وتأويل الآيات المتشابهات (آل عمران ، الآية : ٧) . هذا بالإضافة الى ورود الدال منقطعا عن الإضافة تمييزا منصوبا (النساء ، الآية :٥٩ ، والإسراء ، الآية : ٣٥) . والتأويل - فيما يقرر الطبرى هو : « التفسير والمرجع والمصير ...... وأصله من آل الشىء إلى كذا ، إذا

(٢١) جامع البيان عن تأويل آى القرآن ، الجزء السادس عشر ، ص : ٩٥-٩٦ .

(٢٢) السابق نفسه ، ص : ١٠٧ - ١٠٩ .

الكون آية لأنه علامة على قدرة الله . وسميت معجزات الأنبياء آية لأنها علامة على صدقهم ، وعلى قدرة الله

وسميت العبرة آية لأنها علامة على معانى العظة والاعتبار .

وقيل لكل جملة فى القرآن بين فاصلتين آية ، علامة على ما تضمنته من أحكام وآداب ، ونحوهما .

وسمى البناء العالى آية لأنه علامة على قدرة بانيه[٢٧] .

وفى كثير من آيات القرآن - التى يطول بنا المقام إذا استشهدنا بها - توجيه للإنسان لكى يقرأ آيات الله فى الكون وفى الناس وفى نفسه ، وفى هذا التوجيه ما يدل على

وجود تصور يساند النصوص - لغوية وكونية وإنسانية - فى إنتاج الدلالة المنتجة للرسالة . إن النظر فى الملكوت وفى الخلق هو بمثابة قراءة لتأويل الآيات / العلامات - وصولا إلى دلالتها ، وبالمثل يعد تأويل القرآن - النص اللغوى -

موصلا للرسالة الموجودة - سلفا - فى الكون . ولا غرابة بعد ذلك كله أن يقرأ ابن عربى القرآن فى الكون ، كما يقرأ الكون فى القرآن ، ولا غرابة أيضا أن يوازى - كما سنشرح من بعد - بين نص الكون وبين « الحلم » ، وأن يوازى كذلك بين « القرآن » و « التعبير » بالمعنى الذى نعرضنا له فى الفقرة السابقة . وإذا كان المتكلمون فى تقسيمهم لأنواع الأدلة ، جعلوا الدلالة اللغوية فرعا للدلالة العقلية ، وجعلوا المعرفة العقلية مترتبة على الإداركات الحسية ، فقد كانوا فى الواقع يخوضون فى إدراك « العالم » المكون من علامات / آيات / أدلة ، يؤدى « تأويلها » إلى « العلم » . وبما أن دلالة القرآن دلالة لغوية ، فإن اكتشاف هذه الدلالة - بتأويل العلامات / الآيات - لا يمكن أن يتم بمعزل عن إدراك العالم بالمعنى السالف . لكن هذه التطورات التالية فى صياغة مفهوم للنص من خلال آليات القراءة ظلت مشدودة بخيط خفى لذلك المفهوم الضمنى - الذى نأمل أن نكون قد استطعنا كشفه وتتبعه - فى ثقافة ما قبل الإسلام وبداية التطور الإسلامى . وقد يقول قائل : إن الخيط الذى حاولت اكتشافه خيط امسكت به من آخره وتتبعته من المصب إلى المنبع ، وكان الأولى أن تتبعه من المنبع / الأصل إلى المصب فى اتجاه تطوره الطبيعى . والحقيقة أننى حاولت تتبع الخيط فى مساره الطبيعى ، لكنى أعترف فى نفس الوقت أن قراءة السابق فى ضوء اللاحق قراءة مشروعة ، مادام الإنسان لا يستطيع - مهما حاول - أن يتجاوز تراكم الخبرة فى تاريخ ثقافته ، ليقرأ بداياتها قراءة بريئة تماما من آثار تلك التراكمات . ولعل فيما نتناوله من بعد عن تطور هذا الخيط فى العلوم الدينية المختلفة - من أصول فقه وكلام وتصوف - ما يكشف عن مدى مشروعية القراءة التى قدمناها حتى الآن .

(٢٧) صادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط ٢ ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م ، المجلد الأول ، مادة · أى ى ، ص · ٧٣ - ٧٤ . وانظر تفسير الطبرى للآيات الواردة فى سورة البقرة المتضمنة للكلمة : جامع البيان : الجزء الثانى ، ص · ٢٩٧ ، ٥٥٣ - ٥٥٤ ، والجزء الثالث ، ص · ١٨٤ ، ٢٧٦ ، الجزء الرابع ، ص : ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٣٤٧ ، ٤٧١ ، الجزء الخامس ، ص : ٢١٧ ، ٢٣٧ ، ٢٧٧ .

(أنا الجدارُ .. أنا الشرارةُ البَرِّيةُ والشَّرُّ الإلهىّ .. مولعٌ بـالهجرة والفنـاء ــ اظننى .. ليس يجذبنى « لهيلينـا » سـوى قبلـةٍ لم أنلها .. ولم أكـن أعــرفُ أن « ميـلاديـه » تتبـعنى مـن زمـنٍ إلى زمـن ... قلـتُ للشيطـان ــ صـديقـى ــ إننـى أحبُّـهـا ؛ وكـان يجـب أن اقتلَـه جيداً !!)

النجومُ أسماكٌ ميتةٌ ..

موجةٌ صامتةٌ تشدُّنى لدغلٍ ،

وفراشةٌ سوداءُ ، طبولٌ ــ ليست الموسيقى هكذا ــ والعـدمُ عارٍ ..

إلى أين تـذهب ؟! لا مفرّ .. دائـرةٌ .. وكلماتٌ منسقـةٌ بشكلٍ مضحك .

رائحةُ شواءٍ : أتقلبُ .. أجراسٌ صدئةٌ ، وبَخُورٌ .. تراتيلُ ..

أصعدُ ... أنا الفناءُ .. لا حُلولَ .. أنا الجثةُ الخضراءُ ؛ والحياةُ ظلٌّ ..

ثمّةَ شوارعُ تطعننى ..

وبناياتٌ بعينها تدمعُ كلما مررْتُ ..

شرفاتٌ تتعلقُ فى عنقى .. ونوافذُ ..

ثمةَ أشياء تعذبنى ..

: الجمادُ ــ مثلاً ــ يبوحُ لى بآلامه ..

الرصيفُ قال لى إنه يحبُّ هذه الشحَّاذَة وإنَّ الطفلة الجميلـةَ التى فى حجْرها نائمةٌ ابنتُهُ .. وقال : « يُفزعُنى الموتُ ؛ لأننى لن

أستطيعَ أن أكون قبراً .. والمصباحُ قال : « مازلت أشاهدُ حبيبتى تمارسُ الجنسَ فى الحجرة المقابلة » ... وقال : « سأظلُّ أرقُبها حتى أنطفئ » ..

: أىُّ جحيمٍ تبثُّه فىَّ أيها الجماد ؟

تعذِّبُنى أسرارُكَ التى لن أكشفَها الآن ،

ويذبحنى صمتُك .

*

رماد زهورٍ ولهيبُ متناقضات ..

شجرةُ ذهبٍ بلا جذور ..

وتُجَّارٌ يحملون بَصَرى ..

الموسيقى هشيم ..

جمرٌ ينهمرُ .. وأبراجٌ من عدمٍ تتقدم ..

ــ ليس إلى أين لكنْ لماذا ــ

الإيقاعُ يتآكلُ ، والشمسُ تنزفُ ..

مومياءُ حضارةٍ وحضارة مُومياوات ..

: هأْ ..

: إنَّ عدماً حديثاً يولدُ ..

فجرٌ شيطانىٌ يكسرُ النافذةَ ..

لا مفرّ ..

: إذاً ــ أرتقُ شرِّى ..

• رسالة باريس :

عصر ما بعد الثقافة

لم يظهر فى فرنسا بعد البنيوية مدرسة فلسفية جديدة ، بل هناك اجتهادات ومحاولات فلسفية شابة يسيطر عليها فكر الشك القديم : على الإنسان ، إذا أراد أن يحيا حياة سعيدة أن يرفض سلفاً إمكان « المعرفة » أو « العلم » أو « الفكر » ، وبهذا يصل إلى حالة الطمأنينة السلبية التى ينشدها .

ينكر الفلاسفة الشباب أن يكون للمعرفة الحسية أو المعرفة العقلية أدنى قيمة فى إيصالنا لمعرفة حقائق أو حقيقية الأشياء . فنحن لا ندرك من الأشياء فى الواقع إلاّ ما يبدو لنا ، ومن ثمة دور الإعلام ومجتمع الاتصال والوسائل البصرية فى عملية التثقيف . كأن كل شىء فى الخارج هو بالنسبة للذات المدركة مظهر خادع فحسب ، أما طبيعة الأشياء فى ذاتها فلا سبيل إلى الوصول إلى معرفتها .

وليس الفلاسفة الشباب منطقيين مع أنفسهم لأنهم يقيمون الدليل والبرهان فى الجرائد والمجلات والمؤلفات النظرية وحتى الروايات على صحة مذهبهم وبيان استحالة المعرفة الحقيقية لطبائع الأشياء ، ولم يكشفوا شيئا فلسفيا جديداً فيما يتصل بالتصور العلمى المعاصر لقضايا الاحتمال وشروط تحليلها .

وعلى هذا ، كل شىء ظاهرى وكل شىء نقيسه بمعايير الحالة الذاتية التى يكون فيها الإنسان بإزاء الظواهر الخارجية .

وإذا كانت ثمة يقين فهو يقوم على الاعتقاد الذاتى بأن شيئا ما هو كذا وليس كذا ، ولا يستطيع الإنسان إلاّ أن يعود إلى نفسه وينحصر فى داخلها .

وإذا طلب إليه أن يحكم ، أو إذا طلب إلى نفسه أن يحكم على حقيقة شىء من الأشياء ، فليس عليه حينئذ إلا أن يتوقف فلا يحكم بشىء ، لأنه لايستطيع أن يتيقن من شىء،وهذا ما يسمى باسم « تعليق الحكم »

أو التوقف aqaба لأن الإنسان إذا ما حكم على شيء ، فإنه يستطيع فى نفس الوقت أن يحكم على الشيء نفسه بضد ما حكم به عليه أولاً . فليس للإنسان حل يخرج به من هذا التناقض . ومن ثم فشل جميع المشاريع أمام الإنسان المعاصر الذى ينصرف عن أى كلام وعن التدخل فى العالم لتغييره .

ويظن الإنسان ، على ضوء أفكار الفلاسفة الجدد الشباب ، فى الحياة العملية،فى حالة « طمأنينة سلبية » مستمرة لأن الغاية الخلقية تكمن فى الوصول إلى تلك الحالة التى يسميها اليونانيون بحالة" الأتركسا".

وهل يستطيع الإنسان أن يظل على هذه الحال ، لاينطق ولا يفعل ؟

على هذا السؤال يجيب الفلاسفة — الإعلاميون،أن على الإنسان أن يسير فى الحياة العملية بدون « يقين » بدون « مشروع » بدون « مبدأ » بدون « فكر » ، وأن يعيش على قاعدة الأقوال المحتملة ، والظنيات، ولا يصارع المشكلات التى يطرحها عليه قانون الاستغلال .

من المحقق أن الفكر هو مصارعة المشكلات والمشكلة فى اشتقاقها اليونانى الأصلى تعنى Προβλημα أى الصعوبة أو العقبة أو العثرة ، أى ما هو موضوع أمام الإنسان ويقابله ويصطدم به . كما تعنى المشكلة الشيء الذى هو الحل للمشكلة . وتعبر الرياضيات عن الاختلاف بين هذين المعنيين بالفصل بين نوعين من العناصر الرياضية ، بين المسائل كمشكلات للحل ، وبين النظريات كحلول للمشكلة ، والصفة من الكلمة PROBLEME هى -PROB LEMATIQUE ، وفى المصطلح المعاصر تستخدم هذه الكلمة إيضا كاسم ، وحينئذ يكون معناها « مجموع المشكلات » الخاصة بعلم ما من العلوم .

والتيار المسيطر على الاجتهادات الفلسفية فى عصر ما بعد المدرسة البنيوية هو تيار الفكر الإشكالى الذى لا يجزم فى أى أمر من الأمور ، والمنهج الإشكالى هو المنهج الذى كان يسير عليه أرسطو فى جميع أبحاثه ، وكان يبدأ دائما بوضع المشكلات التى تتصل بالموضوع الذى هو بصدده ، (مقالة « البيتا » فى كتابه « ما بعد الطبيعة ») .

أما اليوم ، فأبرز ما يمثل المنهج الإشكالى فى التفكير هوالفيلسوف الشاب BERNARD HENRY-LEVY برنارد هنرى ليفى . وقبل الدخول فى فلسفته نشير إلى أنه يقدم فى التليفزيون الفرنسى الأسابيع القادمة سلسلة حلقات عن « عصر ما بعد الثقافة » وهى المقولة التى تظهر هذه الآونة ، بعد شعارات « عصر ما بعد التاريخ » و « عصر مابعد الشيوعية » و « عصر ما بعد الصناعة » و « عصر ما بعد الحداثة » و « عصر ما بعد الأيديولوجيا » ، لتنزيل « الثقافة » والفكر فى حد ذاته .

والمفارقة — أو المصادفة — أن فيلسوفنا الذى ينتمى إلى البرجوازية الفرنسية اليهودية والصهيونية والصناعية الكبرى،قد ولد فى الجزائر عام ١٩٤٨. ثم طارإلى فرنسا بعد الاستقلال ودخل -ECOLE NOR

MALE SUPERIEURE مـدرسـة المعلمين العليا،حيث درس الفلسفة لا عن شغف فى طلب الحقيقة ، بل عن حب عظيم لفن الخطابة . ولذلك عمل فى الصحافة،وأحب فى جان بول سارتر لا فلسفته بل ادبه وأخلاقه وتصوره للسيـاسـة . وإذا كـان قـد اهتم بأفلاطون وفرويد ، فإنه لم يتجه إلى العمل النظرى إلاّ تحت تأثير لـويس ألتوسير،ونتيجة لفشله فى نطاق العلوم السياسية . وكان ألتوسير حينئذ ـــ فى الستينـات ـــ واضعـاً لفلسفـة مـاركسية خـاصة تقـوم على تغليب « المفهوم » على الممارسة الملموسة فى حركة الثورة .

لكنـه ما لبث أن عـارض غيـاب الإنسـان الملموس والـذات المدركـة والمسئـولـة عن خطـاب ألتـوسـير ، ورفض المشاركة فى حركة ٦٨ الطلابية وساوى بين جميع الأحزاب السياسية الفـاشيـة والشيـوعيـة،وانحـاز إلى التصـور المسـاوى والمنظمـات التى تستلهم فكره حينذاك،ثم تحول فيما بعد إلى خندق الثورة المضادة وألف « البربريـة ذات الوجـه الإنسانى » حيث يضع الاشتراكية والفاشيـة فى سلـة واحـدة . ومن هنـا نظـريتـه الجديدة فى السلطة ، وخلاصتها أن السلطة باقية بقاء البشـرية نفسهـا ولا مفـر مـن تنـاقض الحـاكـم والمحكوم . وهو الرأى الذى يـأخذه عن أفـلاطون وشـو بنهـور و وأرتـو ARTAUD وبـاتـاى BATALLE وروسو . ولذلك فلا مجال « للتقدم » أو التطور فى التاريخ ، ويعود الإنسان؛ من جـديـد إلى الأبـد كمـا تصـوره نيتشه : « كل شىء سيرجع من جديد وسيحيا الإنسان ماضيه مرة أخرى ، بل مرات ومرات » فلسفة هنرى ليفى هى عودة إلى الفكر الميتافيزيقى الذى يمجد ناحية الخلود والأبدية ، فالعود الأبدى يمنع الجديد من الخروج إلى الوجود ويلغى الزمان فى حـد ذاته ، أى أنـه يلـغـى المـاضى والحـاضر والمستقبل .

هـذه هى الخـلاصـة الفلسفيـة المـحضة للتصور الإشكالى السائد فى فـرنسا منـذ انقراض المـدرسـة البنيوية بعد حركة ١٩٦٨ ، بل تبدو فى هذا الجانب الأخـير من جوانبهـا امتداداً « فاشلاً » لفلاسفة البنية .

باريس : وائل غالى

أوربــا تفكــر للقرن الحـادى والعشرين

إذا كان عقد الستينيات قد شهد مجموعة من المغامرات الفكرية والسياسية التى جعلته بحق عقد التغيير وحركات التحرر والثورات ورفض المنطق الاستعمارى وما جرته حروبه على البشرية من ويلات ، وكانت السبعينيات مرحلة الردة على ما حققته ثورات الستينيات من تغييرات إذ جمعت أثناءها قوى اليمين فلولها المهزومة وانقضت على إنجازات الستينيات بضراوة شرسة تعصف بكل ما نتج عن ثورات الستينيات من إنجازات ومكاسب بدءاً من ثورة العالم الثالث على الاستعمار وحصوله على بعض حقوقه حتى الثورة الجنسية التى انبثقت من حركة رفض الحرب العدوانية فى فيتنام ، وإذا كانت الثمانينيات هى عقد بلوغ تلك الردة اليمينية أوجها ، وظهور أشكال من الماكارثية الجديدة فى العالم الغربى كله ، وإن تخفت وراء أقنعة عديدة بدءاً من الريجانية حتى التاتشرية ، وتحول الفكر الرجعى والتراجعى الذى أطاحت به الستينيات إلى مجموعة من المصادرات ، والبديهيات المنطقية التى لا تحظى بالقبول فحسب ، ولكنها أصبحت من المسلمات الأساسية فى فكر معظم المؤسسات الفاعلة فى المجتمع من المؤسسة الإعلامية وحتى مؤسسة الدولة . فإن التسعينيات التى نستقبل الآن بوادرها الأولى ستكون مرحلة التهيؤ لدخول القرن الحادى والعشرين ، بكل ما ينطوى عليه هذا من مراجعة شاملة للكثير من الأسس التى قام عليها كل من الفكر الأوروبى نفسه ، وأساليب التنبؤ بالمستقبل التى حظيت خلال العقدين الأخيرين بقسط وافر من الاهتمام ، وما يترتب على هذه المراجعة من إسقاط للكثير من رؤى الحاضر ومسلماته .

وليس هذا بتنبؤ أو استنباط محض ، إذ يشهد الفكر الأوروبى الآن مجموعة من التحولات الهامة التى تشارك فى تشكيل الأجنة الأولى للرؤى الفكرية للقرن القادم ، فلم يبق

على مقدم هذا القرن إلا سنوات قليلة ، وقد تعلم الفكر الغربى خلال العقود الأخيرة من هذا القرن أهمية استشراف المستقبل والتفكير فى احتمالاته حتى لا تفاجئنا دون استعداد . كما أن تلاحق الأحداث فى أوروبا فى العامين الماضيين . وبدايات تصدع البنية الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى . ثم اندلاع الحرب مرة أخرى فى الشرق الأوسط بمتغيرات جديدة وفى عالم يتسم بالتحول والتغير ، ويحاول ملامح صياغة النظام العالمى الجديد للقرن القادم ، تحتم التريث عند ثوابت النظام العالمى ومتغيراته من أجل التعرف على ما سيكشف عنه المستقبل . فلم يعد هذا المستقبل ببعيد ، مادامت الحرب قد اندلعت بالفعل ، وليس أنسب من الحروب أداة لإحداث مجموعة من المتغيرات الجذرية أو اختبارها . ولتغير سلم الأولويات والمكانات الدولية ، ولبلورة العناصر التى كانت تطل على استحياء فى النظام العالمى القديم ، ولم تجد لها مساحة كافية بعد للتعبير عن حقيقة وزنها الفعلى فى الأحداث . ولتحقيق التوازن بين القوى السياسية والاقتصادية والقومية فى عالم يتسم دائما بالتحول المستمر .

وأندريه جورز Andre Gorz الذى تقرأه انجلترا الآن بشغف واحد من أهم المفكرين السياسيين المعاصرين الذين شغلوا منذ أكثر من عقدين من الزمان بقضية المستقبل تلك ، لا كما ينشغل بها الذين يعملون فى مراكز البحوث الاستراتيجية أو مؤسسات التخطيط المستقبلى وغيرها من مراكز الاستشراف العلمى التى تعرف باسم مستودعات التفكير Think Tank ، وإنما كما ينشغل بها الفلاسفة ذوو النزعة الإنسانية . فقد تناول نقده فيما تناول الأسس التى تبنى معظم هذه المؤسسات عليها تنبؤاتها بالمستقبل ،

والقواعد المنهجية التى تحكم آليات تفكير العقل السياسى والعقل الاقتصادى فى الغرب عامة ، وتنبأ منذ أكثر من عقدين من الزمان بالكثير من المتغيرات التى شهدتها أوروبا فى الشهور الأخيرة . وهى المتغيرات التى نتجت عما دعاه ، فى الفصل المعنون « مفهوم البلوريتاريا كنسخة من مفهوم رأس المال » من كتابه (وداعا للطبقة العاملة) عام ١٩٨٠ ، بالصراع بين منطق السوق ومنطق الغايات غير الاقتصادية ، والذى تجلت ملامحه فى كل من ألمانيا الشرقية وتشيكوسلوفاكيا بشكل يفسر حقيقة الانفجار الذى وقع فيهما ، ويكشف عن الخلل الخطير الذى يحكم الفكر الغربى كله ، سواء فى ذلك المعسكر الرأسمالى منه أو الاشتراكى ، حيث يطمس فيه منطق السوق أى وعى بما عداه ، حتى أدى هذا كله إلى الآثار المدمرة التى تتهدد البيت الكونى الذى يعيش فيه الجميع ، وهو الكرة الأرضية التى بدأنا نعى الآن فقط ما يعانيه توازنها البالغ الدقة والحساسية من أخطار من جراء تحكيم منطق السوق وحده ، وتجاهل منطق آخر أهم منه كثيرا هو منطق الغايات والحاجات غير الاقتصادية .

والاهتمام بمنطق الحاجات غير الاقتصادية هو الذى دفع جورز إلى هجرة باريس وممارسة الفلسفة التى يدعو لها ، والتى ترمى إلى التحرر من سطوة السعار الاستهلاكى والالتفات إلى الحاجات غير الاقتصادية ، والإقامة فى منزل ريفى صغير ملىء بالكتب وسط تلال منطقة بيرجونى فى فرنسا ، حيث يعيش هناك على ما يزرعه بنفسه لنفسه ، ويمضى وقته بين التريض فى الغابات والعمل فى مزرعته المنزلية الصغيرة والقراءة والكتابة . وكأنه يحاول بذلك البرهنة

على أن الرؤى الفكرية والفلسفية التى ينادى بها ليست مجرد نوع من الترف النظرى الذى دائما ما ينشغل به رجال الفكر ، ولكنه سرعان ما يتقوض إذا ما تعرض لمحك التجربة الواقعية ، وإنما هى بالدرجة الأولى منهاج للعمل يفضى التمسك بها إلى تحقق الإمكانيات الإنسانية للفرد بشكل أكثر تماسكا وأدعى لتوفير السعادة والتحقق . فالحياة التى يعيشها هى من ذلك النوع الذى ينادى به لا لإنقاذ الإنسان الفرد فحسب ، وإنما لإنقاذ الكوكب الأرضى الذى نعتمد عليه جميعا فى حياتنا ، والذى يضع الحاجات غير الاقتصادية للإنسان ، وغاياته غير النفعية فى المكانة اللائقة بها .

وأندريه جورز الذى كان من أخلص أصدقاء جان بول سارتر ومن المشاركين فى تحرير مجلته الشهيرة(الأزمنة الحديثة) حيث كان المسؤول عن الجانب السياسى فيها لعدة سنوات ، جلب على نفسه منذ وقت مبكر سخط اليمين واليسار على السواء . فقد بدأ منذ أكثر من ثلاثين عاما فى كتابة دراساته الفلسفية والسياسية التى انطلقت من رفض مقولات اليسار الماركسى واليمين الرأسمالى معا . ذلك لأنه تحدى المقولات الماركسية الأساسية القائمة على أن البشر يحددون هويتهم بالعمل ويتحققون عبره ، ويتحررون بالاستيلاء على وسائل الإنتاج ، فى نفس الوقت الذى نقض فيه مقولات السوق والمشروع الحر والربح التى ينهض عليها الفكر الرأسمالى وما يترتب عليها من حريات زائفة . فقد رفض جورز الافتراضات الأساسية التى تنهض عليها علاقة الإنسان بالطبيعة ، وهى فى جوهرها الفلسفى واحدة فى الفكرين اليمينى واليسارى اللذين يهدفان بطرق مختلفة ، بل ومتناقضة أحيانا ، إلى تحقيق غاية واحدة وهى سيطرة الإنسان على الطبيعة وتسخيرها له . فتصور اليمين واليسار كليهما للطبيعة يقوم على مفهوم صراعى يضع الإنسان والطبيعة على طرفى نقيض . بينما يرى جورز ، الذى كان أول من بلور مفهوم البيئة Ecology فى سياقيه الفلسفى والسياسى ، أن من الضرورى القضاء على الجانب الصراعى فى تلك العلاقة وتأسيسها على أساس جديد ينهض على مفهوم الاعتماد المتبادل ، وعلى الوعى بأن علاقة الإنسان بالطبيعة أكثر تعقيدا مما تصورنا فى الماضى ، وأن موقفنا منها هو أكثر المواقف كلية فى تصرفاتنا حيث تؤثر تصرفات كل منا على علاقة الباقين بها ، ومن خلال هذا الموقف الجديد من الطبيعة يؤسس أندريه جورز الأبعاد الإنسانية فى فكره الفلسفى الذى ينهض على إرهاف الوعى بفكرة الاعتماد المتبادل فى بعديها الفلسفى والاجتماعى على السواء ، وبالصورة التى تكشف عن تهرؤ الفكر الفلسفى الذى يعتمد على النزعة الفردية والذى قاد إلى الكثير من الكوارث التى عانى منها الإنسان وما زال يعانى طوال أكثر من قرن من الزمان .

ومع أن جورز هو المفكر الذى أسست كتاباته البناء الفكرى لحركة الخضر والداعين للحفاظ على البيئة ، فإنه يرفض أن يكون المفهوم البيئى مفهوما أيديولوجيا ، ويطالب بأن يكون منطلقا لتأسيس رؤية سياسية إنسانية ثقافية جديدة ، فقد بدأ الغرب يعى بالفعل أنه بدأ يخنق نفسه بنفسه من خلال إدراكه لآثار مجتمعه الصناعى على البيئة التى يعيش فيها ، تلك الآثار المدمرة التى تتحدث بأفصح لغة وتقول إن الطبيعة ليست هى عدو الإنسان ، وإنما تصرفات الإنسان الحمقاء هى التى تضره

وتضر الطبيعة معا . فقد أثرت على توازنها الدقيق الذى كان يحمى الإنسان بالدرجة الأولى ، وكفت عنه بعض عناصر تلك الحماية الكونية التى بدأ افتقاره لها يطيح حتى بإنجازات الإنسان الثقافية والتاريخية الكبرى من آثار ومعابد وإنجازات فنية ومعمارية لا تقدر بثمن ، فلا يلتهم المطر الحمضى مثلا ، والناجم عن تشبيع الجو بالأبخرة الكيماوية المسمومة التى تنفثها مداخن المصانع الكريهة الأنفاس ، ذؤابات أشجار الغابات وحدها نازلا بالموت عليها من عل بعد أن كان الموت الوحيد الذى تعرفه الأشجار يزحف إليها من أسفل ، ولكنه يفت كذلك فى أحجار الكاتدرائيات الأوروبية العملاقة فتتفتت هشيما بعد أن صمدت لعاديات القرون ، ويأكل أعمدة الأكروبولوس الشامخة بعد أن حفظتها الطبيعة لأكثر من عشرين قرنا . وبذلك لا يؤثر هذا على الطبيعة وحدها ، وإنما على ميراث الإنسانية التاريخى والحضارى كذلك ، وما نسمعه عن تصدع بنية أبى الهول الشامخة بعد أن صمد لعاديات الزمن لآلاف السنين بارتفاع منسوب المياه واحد من هذه الأمثلة التى يؤدى فيها عبث الإنسان بالتوازن البيئى الحساس إلى الإطاحة بتراثه الثقافى نفسه .

وينطلق فكر جورز من نقد الفكر الماركسى ولكن بمنهج مادى جدلى ، لا فى نقده لواقع النظام الرأسمالى وبنيته ، فهذا هو الجانب الذى يتفق فيه كلية مع الماركسية ، وإنما من حيث البديل الذى طرحه له . فبدلا من أن ترفض الماركسية الأساس الاقتصادى للنظام الإنسانى كله ، وتبحث عن بديل جذرى لمثالبه المدمرة ، قدمت مقلوب هذا النظام كبديل يوافق على منطقه الفلسفى فى التعامل مع الطبيعة ، ولا يصلح سوى بعض سلبيات علاقات الإنتاج وما فيها من ظلم ، وقد بدأت أفكار جورز النقدية تلك تجد آذانا صاغية أثناء ثورة الطلبة فى الستينيات ، ثم لدى حركة الخضر الألمانية فى السبعينيات ، ثم عبرت الحدود فألهمت حركة ميثاق ٧٧ التشيكية ، وبعض مفكرى التضامن البولندية . بل إن كثيراً من الحركات الراديكالية فى كل من ألمانيا الغربية وإيطاليا قد استلهمت الكثير من أفكاره . وهى الأفكار التى يعتبرها الكثيرون المصدر الذى انبثقت عنه تلك الموجة الكبيرة من الأحزاب والمنظمات السياسية الصغيرة التى انتشرت فى غرب أوروبا وجنوبها ، والتى انطلقت من الضيق أو اليأس الكلى من إمكانية أن توفر الأحزاب التقليدية أى مخرج من أزمة ذلك الاستقطاب الحاد فى الواقع الأوروبى ، وهو الاستقطاب القائم بين شقى مقولة ذات جوهر فلسفى واحد ، وها هى الكثير من المؤسسات والأحزاب السياسية الرئيسية فى أوروبا ، بما فى ذلك لمرارة المفارقة حزب المحافظين البريطانى ، تتبنى أفكاره الأساسية عن البيئة دون أن تدرك أن من المستحيل تبنى جزء من تلك الأفكار دون الجزء الأساسى وهو المتعلق بنقد العقل الاقتصادى الغربى نفسه ، لأن هناك علاقة جدلية فعالة بين الجانب البيئى أو الإيكولوجى فى تفكيره ، والجانب الاقتصادى والفلسفى فيه .

ومن هنا يكون تبنيها الجزئى لتلك الأفكار نوعا من محاولة العقل الاقتصادى ، وخاصة فى شقه الرأسمالى المراوغ ، الحفاظ على منطقه فى وجه رياح التغيير العاتية التى تهب الآن على أوروبا الشرقية ، والذى لابد أن تهب عاجلا أو آجلاً على المجتمع الغربى الرأسمالى ، والتى

يجب أن تفهم لا على أنها نقض لنظام لحساب نظام آخر ، وإنما على أنها ثورة أتاحها المجتمع الاشتراكى على منطق العقل الاقتصادى ذاته . وهو مجتمع أكثر إنسانية من حيث الجوهر ، ومن هنا أتاحت آلياته الثورة على سلبيات التطبيق الاشتراكى . وأن الطبيعة المراوغة للمجتمع الرأسمالى والتى تعتمد على خلق منافذ مستمرة للتنفيس عن الغضب الشعبى قبل أن يتفجر لم تسمح بأكثر من تهميش اى نقد جوهرى للنظام ، وإتاحة الفرصة له بشرط محاصرته فى الهامش من خلال قوة جهازها الإعلامى الضخمة فى مرحلة تم فيها استبدال نمط الأنتاج بنمط توزيع المعلومات والتحكم فيها ، وهى مرحلة خطيرة مازلنا عند بداياتها ولابد أن نتنبه لأهمية ما تنطوى عليه آلياتها من مخاطر . ولأن سيطرة الغرب على ادوات هذا النمط المعلوماتى الجديد هى التى تتيح له التحكم فى آليات نشر المعرفة . وبالتالى التحكم فى عناصر صياغة التصورات المحركة للعالم ، أو بالأحرى التحكم فيه ، فقد استطاع تصوير التغيرات الناجمة فى العالم من خلال رؤيته ، وبالطريقة التى تخدم مصالحه وحدها .

وما علينا إذا ما أردنا معرفة أهمية سيطرة الغرب على نظام المعلومات العالمى ، إلا مراجعة موقفه من محاولة العالم الثالث تغيير مسار تدفق المعلومات والإجهاز على احتكار الغرب لحركتها من خلال لجنة حرية تدفق المعلومات Free flow of Information فى اليونسكو ، والتى كان يشرف على إدارتها الإعلامى المصرى حمدى قنديل ، فقد اعلن الغرب حملة على اليونسكو كلها ، وعلى كل من تبنى هذا المشروع أو أيده ، ولم يسترح حتى أقصى كل من له صلة به من المنظمة العالمية من سكرتيرها العام أحمد مختارإمبو حتى رئيس إدارة حرية تدفق المعلومات بها . لأن الثورة على تحكم الغرب فى تدفق المعلومات لاتقل بأى حال من الأحوال من حيث تأثيرها على اقتصاديات الغرب وسطوته السياسية عن ثورة حركة التحرر الوطنى فى الستينات . ونقد العقل الاقتصادى الغربى هو الذى فتح الطريق أمام الوعى بحقيقة التغير الذى انتاب العالم نتيجة للثورة الأليكترونية ، أو ثورة تدفق المعلومات والتحكم فى حركتها ، وهو الذى أدى إلى البحث عن طريق ثالث لا تحكمه النزعة الاستهلاكية التى تتفشى فى المجتمع الرأسمالى وتتخفى وراء توجهات « اشتراكية الدولة » التى يحلو للبعض تسميتها بـ « رأسمالية الدولة » فى المجتمعات الاشتراكية فى أوروبا الشرقية ، والواقع اننا لا نستطيع فهم الكثير من المفاهيم الفكرية الجديدة التى ينادى بها مثلا فسلاف هافيل الكاتب المسرحى وزعيم حركة « المنبر الجديد » التشيكية مثل مفهوم « قوة المستضعفين » أو « سياسة الحياة » دون الرجوع إلى أفكار جورز التى لعبت دورا أساسيا فى صياغة كل تلك الأفكار الجديدة ، والتى أخذت تحتل مكانها فى مقدمة الاهتمامات الفكرية فى الواقع الانجليزى الآن ، بعد ان ظلت ترجمات كتبه السابقة محصورة من قبل فى دائرة ضيقة من المتخصصين .

فلم يمض عام واحد على صدور كتابه الجديد بالفرنسية (تحولات العمل) البحث عن معنى Metamorphoses du Travail: Quete du sens) حتى ظهرت ترجمته الانجليزية مؤخرا بعنوان (نقد العقل الاقتصادى Critique of Economic Reason) ، عن دار نشر فيرسو Verso فى لندن . وهذه

السرعة التى ترجم بها الكتاب برغم أنه ليس من كتب الإثارة أو القصص الرائجة لدليل على إدراك الدوائر الثقافية الانجليزية لأهمية هذا الكتاب ، ولخطورة الرؤى الفكرية التى ينطوى عليها وحاجة الفكر الغربى برمته للاطلاع عليها ، فقد بدأ الغرب يهتم كثيرا بأعمال هذا المفكر الذى ولد فى النمسا عام ١٩٢٤ وانتقل إلى باريس عام ١٩٤٨ للعمل فى مجلة سارتر الشهيرة (الأزمنة الحديثة) وهو مازال فى الرابعة والعشرين من عمره ، واستطاع برغم يفاعته أن يبلور لنفسه خطا فكريا مستقلا عن ذلك الذى انتهجه مؤسسها العملاق الذى سقط الكثيرون فى ظل أفكاره الوجودية فى ذلك الوقت فقد استطاعت كتبه المتلاحقة من (البيئية كسياسة Ecology as Politics) و (وداعا للطبقة العاملة Farewell to the Working class) و (مسارات نحو الفردوس Paths to Paradise) وغيرها من الكتب التى بلورت أطروحاته الفكرية المتميزة ، أن تشكل فى مجموعها نظاما فكريا متماسكا استطاع أن يغير الكثير من المقولات الفلسفية السائدة ، وأن يصبح دستورا للحركات الراديكالية الجديدة فى الغرب الأوروبى والأمريكى فى العقدين الأخيرين .

وكتابه الجديد (نقد العقل الاقتصادى) من أهم كتبه التى كرسها ليس فقط لنقد التفكير الاقتصادى والسياسى الغربى كله ، وإنما لنقض الأسس التى ينهض عليها هذا التفكير ، والذى تمخض بعد قرنين من تربعه على عرش العقل الغربى ، بل والإنسانى بالتبعية ، عن مجموعة من الأدواء المزمنة التى تتمثل فى انشطار المجتمع إلى قسمين غير متكاملين : قسم العاملين فى القطاع الإنتاجي والذين يشعرون بقدر من الأمن الوظيفى والأمان الكاذب بأن لحياتهم القائمة على إنتاج سلع « مطلوبة » معنى ، وقسم الجماهير العريضة التى تعمل فى قطاعات الخدمات وتعانى من أزمات نقص التمويل والبطالة والإحساس بأنهم عالة على القطاع الإنتاجى ، والشك فى أن لما يقومون به من نشاط مهم للمجتمع أى معنى على الإطلاق . ناهيك عما نجم عن هذا النظام القائم على التفكير الاقتصادى من مأساة بيئية بدأنا مؤخرا فى التعرف على بعض ملامحها ، وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية وملحق ، يحمل أولها « تحولات العمل » عنوان الكتاب بالفرنسية ، بينما يحمل ثانيها « نقد العقل الاقتصادى » عنوان طبعته الانجليزية ، أما القسم الثالث فهو بعنوان « اتجاهات واقتراحات : البحث عن معنى » ويضم الملحق ورقة العمل التى قدمها جورز لمؤتمر النقابات فى عام ٢٠٠٠ الذى عقده اتحاد النقابات المسيحية فى بروكسل عام ١٩٨٦ ، والتى تعد بشكل من الأشكال الخلاصة التطبيقية للكتاب ، أو برنامج العمل النابع من الأساس النظرى الجديد الذى يبلوره فيه .

والواقع أن الترجمة الانجليزية قد أصابت عندما اختارت عنوان القسم الثانى من الكتاب عنوانا لها بدلا من القسم الأول كما فعلت الطبعة الفرنسية . لأن أهم ما يقدمه هذا الكتاب الجديد على الصعيد الفكرى هو نقده البارع للعقل الاقتصادى الذى تنهض عليه بنية المجتمع الغربى الأساسية ، أما دراسته المتقصية لتحولات العمل فإنها تقدم الأساس المادى الذى ينهض عليه هذا النقد ، وتتبع المسار التاريخى لفكرة العمل فى نزوعها نحو تكريس الانفصام بين العمل والحياة ، بصورة أدت إلى تلك التمزقات البشعة

فى البنيتين الاجتماعية والبيئية لكوكبنا . وتكشف عن العيوب الكامنة لا فى تصورات مفكرى الرأسمالية الكبار وحدهم ، وإنما فى بنية فكر كارل ماركس الاقتصادى كذلك . فالنظام الغربى منه سواء فى ذلك غربه وشرقه الأيديولوجيان . يقوم على اساس اقتصادى يجعل النشاط الاقتصادى ، إنتاجيا كان أم استهلاكيا هو معيار القيمة الأول . وهو الأساس الذى تنهض عليه بقية النشاطات والوظائف والطموحات الاجتماعية ، وهذا الوضع فى حد ذاته يختق كل ما هو إبداعى ، مستقل وثمين فى الحياة الإنسانية ، فقد كان من المفترض أن يؤدى النمو الاقتصادى إلى تحقيق الوفرة المؤدية إلى رفاهية الجميع ، ولكن الذى حدث أنه خلق حاجات جديدة بمعدل أسرع من قدرته على إشباعها ، وساهم فى تعميق الاستقطابات الاجتماعية ونشر التوترات والعصابات النفسية الناجمة عن العجز عن إشباع حاجات وهمية لم تكن موجودة من قبل ، وليست ضرورية على الإطلاق ، ومع ذلك فلديها القدرة على تأزيم العاجزين عن تحقيقها . وعلى تعميق التوتر من أجل تجقيقها . لهذا نجد أن المجتمع الرأسمالى يعانى من أزمة ، ليست فقط بسبب رأسماليته ، ولكن أيضا بسبب مواجهته لمجموعة من العقبات الطبيعية والبيئية والاجتماعية والنفسية . وهى أزمات لا تقدم الاشتراكية حلا لها ، أو على الأقل ما عرفناه من ممارسات اشتراكية سواء فى أوروبا الشرقية بما فيها الاتحاد السوفينى ، أو حتى فى التجارب الاشتراكية المحدودة فيما يسمى بالعالم الثالث .

ويكمن سر هذه الأزمة فى احتلال القيمة المادية النفعية المكانة الأولى والأساسية فى سلم القيم الإنسانية . حيث أصبحت النقود هى المقياس الوحيد حتى للأمور التى لا غاية نفعية لها مثل تحقيق التضامن أو الأصالة أو حتى العزة أو النخوة القومية . فقد أدى اعتماد المسيرة الاجتماعية ذاتها على نوع من النمو غير المتوازن للمعايير والوسائل المشاركة فى تنظيم المجتمع من ناحية ، وانتهاج عملية التحديث الرأسمالية لما يسميه كل من هابرماس وهوركهايمر بعقلانية الإدراك الذرائعى التى تنحو صوب تجاوز حدود الدولة والاقتصاد إلى مناطق بنى التفكير الجمعى فى حياتنا من ناحية أخرى ، إلى خلل جوهرى فى إعادة إنتاج البنى الرمزية لعالمنا الإنسانى ، فمنطق العقل الاقتصادى ، وهو أحد تجليات « عقلانية الإدراك الذرائعى » تلك وهى العقلانية التى تبالغ فى الاعتماد على العناصر الاقتصادية والإدارية والتكنولوجية ، لا يمتد فحسب ، وبطريقة جائرة ، إلى الإجراءات المؤسساتية التى لا ينطبق عليها ، ولكنه يستعمر البنية العقلية ذاتها والتى ينهض عليها التكامل الاجتماعى والتعليم والعلاقات الفردية ويشيئها ويشوهها . ويرجع هابرماس ذلك إلى سطوة النظم الاقتصادية والإدارية وحيويتها التى لا تقاوم والتى تنظمها فى نهاية الأمر النقود وسلطة الدولة . أما جورز فإنه يرجع ذلك إلى بنية العقل الاقتصادى ذاته وإلى الانفصام الناجم عن سيطرة المنطق الآلى والعقلية الذرائعية بين الثقافة المهنية « ثقافة الخبراء والمتخصصين » وبين ثقافة الحياة اليومية ، وأهم العناصر المبلورة لهذا الانفصام هو عجز عقلانية الإدراك الذرائعى عن السيطرة على عملية إعادة إنتاج الأنساق الرمزية فى المجتمع أو التحكم فى النشاطات التى تهدف إلى إضفاء المعنى على الحياة الإنسانية

أومنطقة نشاطاتها القيمية ، أى إيجاد منطق مقنع لها .

ويكرس جورز القسم الأكبر من كتابه لتحليل ما يعنيه بمنطق العقل الاقتصادى ، ويتتبع بزوغ هذا المنطق منذ الإجهاز على مفهوم الكفاية فى المجتمع حتى إحلال مفهوم السعى الشره إلى المزيد مكانه . ومنذ تسرب الداء الحسابى إلى التفكير الإنسانى ومحاولته إخضاع كل شىء للقواعد المحاسبية الصارمة بمحدودية أفقها المدمرة ، والتى تفتح الباب على مصراعيه للاغتراب والتشيؤ . وقد أدى هذا إلى طمس القيمة التحويلية للعمل لحساب القيمة الاستهلاكية أو التبادلية له . وإلى تحويله إلى أداة للسيطرة على العمال ووسيلة لصياغة نمط الحياة التى يعيشونها . بل وهذا هو الأهم إلى وسيلة لزيادة الاستهلاك بالصورة التى تتحرر فيها النزعة الاستهلاكية من قبضة منطق الحاجات الإنسانية . بعد أن أطاحت كلية بمنطق الكفاية ، وتساهم فى خدمة الإنتاج ، وبالتالى فى خدمة حاجات رأس المال . ومن هنا تبدأ عملية التحلل الناجمة عن تحرر العمل من هدفه التحويلى ، والذى كان ينطوى فى داخله على نزعة تكاملية ، وتحوله إلى أداة لتحقيق الربح ذات بنية صراعية واغترابية معا . مما تتفاقم معه الأزمة وتتجاوز حدود العالم الاقتصادى إلى العالم الإنسانى كله .

فالأزمة فى حقيقتها هى أزمة فى جوهر العلاقة بين الانسان الفرد والعالم الاقتصادى برمته ، فى جوهر مفهوم العمل ، فى طبيعة العلاقة مع الطبيعة ، ومع الجسم البشرى ، ومع نزعاتنا الجنسية ، ومع المجتمع ، ومع الأجيال القادمة ، ومع التاريخ . وهى فى جوهرها أزمة المجتمع الحضرى وما فرضه علينا من انماط سلوكية وأنساق معيشية وتوقعات فردية وجمعية . بصورة أصبحنا نعانى فيها من أزمة صحية وتعليمية وعلمية واجتماعية شاملة . إننا نعرف أنه فى مائة وخمسين عاما من عمر الثورة الصناعية استطعنا أن نستنزف احتياطيا من المواد الطبيعية الخام استغرقت الطبيعة فى تكوينه عشرات الملايين من السنين . وندرك أننا لو واصلنا الحياة بنفس الطريقة فسوف ينتهى العالم . سوف ينتقل العقم الذى أصاب بعض الأنهار إلى بقيتها ، ثم يسرى منها إلى البحار والمحيطات ، وستفقد الأرض خصوبتها ، ويصبح الهواء نفسه ، والذى نتنفث فيه كل يوم آلاف السموم ، غير صالح للتنفس . ومع ذلك فإن جل المفكرين الاقتصاديين سواء فى ذلك التقليديون منهم أو الماركسيين يرفضون بحجج متهافته مختلفة التفكير فى المستقبل البعيد المدى . ويزعمون أن مستقبل كوكبنا الأرضى وحالة غلافه الجوى . وما جرى لعالم الأحياء فيه من حيوان ونبات من الأمور التى لا تعنيهم .

والواقع أن الهاجس البيئى ، مثله فى ذلك مثل أى من الأمور العديدة كالحرية والمساواة وحق الانتخاب وإلغاء الرق وتحرير المرأة التى لاقت مقاومة عنيفة فى البداية ثم تحولت مع مر الأيام إلى بديهيات لا خلاف عليها . لكن المهم هنا ونحن نشهد اكتساب هذا الهاجس لمزيد من الأنصار كل يوم أن ندرك أن الوعى البيئى ليس غاية فى حد ذاته ، ولكنه وسيله لإدراك ضرورة تغيير النسق الحياتى القائم على العمل وعلى اللامساواة وعلى تحويل الكم العددى والحسابى إلى معيار القيمة الأساسى ، أو بمعنى آخر « تكمية » القيم الاجتماعية منها والأخلاقية والإنسانية ، أى تحويلها إلى كمية .

فلو لم نغير هذا النسق سيظل للوهم القائل بأن النمو الاقتصادى هو الحل ، سحره الذى لا يقاوم على الجماهير العريضة من البشر الذين يتوقعون أن تواتيهم الفرصة مع هذا النمو ، والذين تتكاثف فى داخلهم الإحباطات كلما تأخرت الفرصة وبات فى حكم المؤكد أنها لن تتحقق أبدا . وستظل مسألة حدود هذا الوهم محصورة فى أضيق نطاق ممكن حتى يمكن الإجهاز عليها كلية . ذلك لأن غاية هذا الوعى الأساسية هى نقض آليات هذا الوهم الذى ارتكس فى العقل الغربى ، بأن هناك احتمالات لانهائية للنمو ، وهى الآليات التى تتخلق معها بالتالى احتياجات لانهائية ، وإحباطات لانهائية فى الوقت نفسه ، كما أنها تؤدى إلى تكريس الوهم القائل بأن النمو نفسه ليس السبيل إلى الرفاهية وحدها ، ولكنه وسيلة تحقيق العدالة الاجتماعية كذلك . وما جرى فى أوروبا الشرقية من الضيق بإنجاز تلك العدالة المرجأة إلى حين تحقيق النمو ليس إلا دليلا واحدا من بين أدلة متعددة على فساد تلك المقولة فى المجتمعين الرأسمالى والاشتراكي على السواء

والواقع أن المجتمع الانسانى برمته قد وقع فى أحبولة مقولة النمو الاقتصادى الذى يشجع عملية تنامى الاحتياجات بصورة لانهائية دون أن يدخل فى حسابه أن للبيئة حدودا لابد من احترامها . حيث يصبح شعار المجتمع أن ما هو صالح للجميع لا قيمة له . وأن القيمة ليست فى أن يكون لدينا نفس الشىء ولكن فى أن يكون لدىَّ ما ليس لدى الآخرين ، ويستحسن أن يكون لدىَّ ما لا يستطيع الآخرون احتيازه . هذه القيمة المرضية المدمرة هى القاعدة الثاوية فى قلب العقل الاقتصادى .

وهى التى تزكى سعار الاستهلاك وسعار العمل ، وسعار تدمير الموارد الطبيعية التى تزداد مع الأيام شحة بينما نزداد عددا . إن ما يرمى الوعى بالهاجس البيئى الوصول إليه هو تكريس الفكرة المعاكسة والمناقضة لتلك القيمة المرضية . فبدون قلب تلك القيمة رأسا على عقب لن نستطيع التحرر من ايديولوجية النمو الاقتصادى . حيث يصبح الشىء الجدير بالتقدير هو الذى تتحقق به مصلحة الجميع ، لا شهوة التميز الأنانية لدى قلة محدودة ستظل على صعيد نسبتها للمجموع الإنسانى ضئيلة للغاية مهما بدأ تزايدها العددى . وحيث يصبح معيار إنتاج البضائع ليس هو مدى الربح الذى تحققه لفرد أو مؤسسة جشعة ، أو مدى التميز الذى تمنحة لمقتنيها والإحباط الذى تسببه للعاجزين عن احتيازها ، وإنما هو ما تنطوى عليه من خير جمعى . ذلك لأن المقدمة الضرورية للتحرر من العقل الاقتصادى الراهن هى الوعى بأن من الممكن أن يصبح الإنسان أكثر تحققا وسعادة من خلال وضع أقل رفاهية ولكنه أكثر صحة وعدالة . وبأن البضائع الجديرة بالإنتاج هى تلك التى لا تحقق لفرد تميزا على حساب الآخرين ، ولا تساهم بالتالى فى تكريس إحساس قطاعات كبيرة من البشر بالعجز والإحباط .

ولا يمكن لهذا المشروع الفكرى البديل أن يتحقق فى رأى جورز دون أن ندرك أن جوهر التفكير البيئى الجديد هو التخلى عن فكرة قهر الطبيعة والسيطرة عليها . لأن هذه الفكرة القديمة التى تحكمت فى علاقة الإنسان مع الطبيعة ليست من بنات أفكار العقل الاقتصادى فحسب ، ولكنها من نتائج الجانب العدوانى فيه . لأن السيطرة على الطبيعة ، كالسيطرة على أدوات الإنتاج وعلى أى

شىء آخر لا تتحقق إلا لمصلحة ما . وحتى لو زعمنا بأنها تتحقق لمصلحة التقدم العلمى والمعرفى المطلقين ، فإن العلم والمعرفة نفسهما مكرسان لخدمة العقل الاقتصادى وضد كل من يراد السيطرة عليهم . ومن هنا فإن عملية السيطرة ما تلبث أن تتحول إلى عملية للسيطرة على الإنسان لصالح آليات عملية السيطرة الاجتماعية والاقتصادية وما يترتب عليها من اشكال القمع المختلفة .

وحتى عندما أصبح من الواضح للعيان أن عملية السيطرة على الطبيعة بهذا المنطق الاقتصادى قد تحولت إلى عملية قمع إنسانى وتدمير بيئى فى آن،فإن سطوة البنية القمعية نفسها استطاعت إخراس كل الأصوات المناهضة ومواصلة عملية تدمير البيئة حتى أصبحت الحياة ، حتى بالنسبة للمستفيدين من هذا المنطق أنفسهم نوعا من معايشة الخطر الذى تجهز آلياته على الكثير من المكاسب التى حققوها على حساب الآخرين ، وكأن الطبيعة تنجز انتقامها بطريقتها الخاصة ، أو كأنها تبرز خطأ التفكير الاقتصادى وما ينطوى عليه من فساد . وما يحدث فى غابات حوض نهر الأمازون فى البرازيل لأكبر دليل على تحويل الصراع ضد الطبيعة إلى صراع ضد الإنسان ببعديه : الخاص المتعين حيث يزداد سكان تلك الغابات فقرا وقهرا عما كانوا عليه قبل عمليات استئصالها الواسعة لحساب مصانع الهامبورجر الأمريكية،والعام الإنسانى حيث يجهز استئصالها على توازن البيت الكونى ويدمر حياة شعوب عديدة فى بقاع عديدة ومتفرقة من العالم ، تمتد من أفريقيا حتى أوروبا .

بهذه الطريقة يربط جورز بين التفكير المذهبى جملة وبين الموقف السائد من البيئة والمنطق المسيطر فى التعامل مع الطبيعة . لأن سيطرة التفكير المذهبى قد تحققت على حساب قمع أشكال التفكير الأخرى وتحجيمها ، بما فى ذلك التفكير الثقافى والاجتماعى والدينى ، فقد أجهزت عليها جميعا آليات السوق والمنافسة السلعية ومنطق الربح الرأسمالى . فتحكيم منطق الربح فى الأشياء سرعان ما يؤدى إلى القضاء على الاستقرار الاجتماعى عبر تحكيم المنافسة والصراع بدلا من التعاون والحوار ، ويساهم فى تجريد الإنسان من إنسانيته وتشجيع العنف فى المجتمع . ذلك لأن النظم الاجتماعية التى سادت فى معظم المجتمعات البشرية قبل ظهور الراسمالية كانت تنهض على التعاون والحوار والتكامل الذى ينحو إلى أن تكمل مهارات الجماعة البشرية بعضها البعض لسد احتياجاتها الأساسية . وكانت هذه الروح الاجتماعية تكفل للإنسان قدرا من الأمن والطمأنينة الاجتماعية والنفسية ، وتضمن قدرا من الاستقرار الناجم عن تحويل المتغير بقدر الإمكان إلى ثابت حتى فى أكثر الأشياء عرضية . فقد كان الصانع أو الحرفى يصنع الكرسى أو المائدة بطريقة تحول إنتاجه إلى أحد ثوابت المشهد البيتى لا طوال عمر مستخدمه فحسب ، وإنما إلى سنوات وسنوات بعده ، وكان هذا يكسبه نوعا من الراحة الناجمة عن اليقين باستمراريته فى منتوجه ، وبتفرده عبره ، أما صانع اليوم فإنه يصنع أدوات يعرف أنها لن تصمد لاختبار الزمن المؤقت ناهيك عن اختبار العمر ، وهذا ما يؤدى إلى اغترابه عن منتوجه حتى وهو لايزال يمارس عملية إنتاجه . إن تناقص العمر الافتراضى للسلعة لا يرتبط فحسب بتضاؤل قدرتها على إشباع منتجها على الصعيدين النفسى والاقتصادى ، وإنما بزعزعتها للاستقرار الاجتماعى

وإجبارها على روابط التماسك بين البشر .

وبالإضافة إلى هذا كله ، ادت سيطرة منطق الربح الاقتصادى إلى ضرورة التخلص المستمر من السلع واستبدالها بسلع جديدة . فلم يعد فى طاقة الجهاز الإنتاجى الصبر حتى ينتهى العمر الافتراضى للسيارة القديمة برغم أن عملية الإنتاج الحديثة قد خفضت عمرها إلى النصف ، وربما إلى أقل من نصف مثيلتها التى كانت تنتج قبل ثلاثين أو أربعين عاما . وإنما عليه أن يخلق حاجة وهمية تساعد على التخلص منها قبل أن يحين أوان ذلك ، لتغييرها بنموذج أحدث يتميز عليها بكثير من المميزات الوهمية ، مثل السرعة التى لا يمكن استخدامها لأن القوانين المحددة للسرعة لا تسمح بذلك . ومما يكشف عن سيطرة الوهم فى هذا المجال أن دراسة قامت بها جامعة هارفارد بين رجال الأعمال أكدت أن ٩٥ ٪ منهم لا يستطيعون بيع منتج جديد دون حملة إعلامية قوية . فلو كان المجتمع فى حاجة فعلية إلى تلك المنتجات لما كانت هناك حاجة إلى الإعلان له عنها ، فقد أجاب ٨٥ ٪ منهم بالسلب على سؤال هل تعتقدون أن الناس فى حاجة إلى المنتجات التى تبيعونها لهم ؟ بل إن ٥٨ ٪ منهم أجابوا بالنفى عما إذا ما كان الناس سيستعملون ما يبيعونه لهم . وهذا أمر بالغ الدلالة على مدى تبديد الإمكانيات التى انحدرت إلينا من الطبيعة الأم . فقد نجح الإنسان الحديث فى أن يستنزف فى ١٥٠ سنة ، هى عمر الثورة الصناعية ، ما احتاجت الطبيعة إلى عشرات الملايين من السنين لخلقه من طاقة ومواد أولية .

والواقع أن مفهوم الاكتفاء ليس مفهوما اقتصاديا ، وإنما هو مفهوم ثقافى أو بالأحرى وجودى حيث يضع هذا المفهوم حدا للمنفعة المترتبة على كل ما هو فائض عن الكفاية . فالاكتفاء كما يقول المثل الانجليزى مشبع كالاحتفال نفسه . وقد كان لهذا المفهوم قيمة كبيرة فى المجتمعات التقليدية التى احتل فيها مكانة عالية على سلم القيم ، بحيث كانت الرغبة فى المزيد صنو التمرد على البنية القيمية والمعتقدية لتلك المجتمعات . لأن تلك الرغبة كانت تفهم حقا على أنها الباب الذى يدلف منه الشره والحسد والجشع والكبر وغير ذلك من الخطايا التى تنبو بالإنسان عن رضا الآلهة . والواقع أننا لو قرأنا بعض الملاحم الكبرى التى أنتجتها ثقافات تلك المجتمعات القديمة مثل (المهابهارتا) أو (الرامايانا) لوجدنا أن مفهوم الكفاية هو أحد المفاهيم الهامة التى تحكم البنية التصورية للعالم فى تلك الثقافة . وهذا هو الحال فى الثقافة العربية كذلك حيث نجد أن مفهوم القناعة من المفاهيم القيمية الأساسية فى تصور العربى لعلاقته بالعالم ، فالقناعة كنز لا يفنى ، بينما الطمع « يقل ما جمع » كما يقول المثل الشعبى . وهذا يعنى أن هذا المفهوم الأساسى فى الثقافات التى تتسم بالنزعة الإنسانية والعراقة من المفاهيم التى تتحكم فى علاقة الإنسان بالعالمين الطبيعى والاجتماعى فى الآن نفسه . لكن العقلية الاقتصادية التى تنهض عليها الحضارة الغربية بماديتها التى تعتمد على الحاسبات،تفهم المزيد والأقل ولكنها لاتعرف ماهية القناعة ، لأن المنطق الرياضى الذى تعتمد عليه الحاسبات،ينهض على يقينية جامدة لا تعترف بغير القيمة المادية فتغفل بذلك الدور الجوهرى للقيمة الأخلاقية فى بعدها الأشمل الذى يدخل فى اعتباره لا العالم المادى

فحسب ، وإنما العالمين الطبيعى والاجتماعى

فالعقلية الاقتصادية تعمد إلى خلق أشكال متعددة من الطلب على البضائع المعروضة وبالتالى إيجاد مستهلك لها ، وخاصة لتلك التى تحقق أعلى درجة من الربح ، لأن النجاح وفقا لتلك العقلية يعتمد على حجم الربح . ولزيادة حجم الربح لا تكتفى تلك العقلية بخلق حاجات جديدة مهما كانت درجة وهميتها ، وإنما عليها خلق حالة من الندرة فى قلب تلك الوفرة الاستهلاكية التى تبلغ درجة عالية من البطر والجشع ، وذلك بالاعتماد على التجديد التقنى الذى يتضاءل معه معدل تقادم الأشياءباستمرار ، فتفقد جاذبيتها قبل أن ينتهى عمرها الافتراضىبزمن طويل . ويؤدى هذا إلى إعادة إنتاج عدم المساواة على مستوى أعلى مما كان عليه من قبل ، مما يخلق ما يسميه إيفان إيليتش بعملية « تحديث الفقر » . ومن هنا نجد أن العقلية الاقتصادية لا تؤدى فحسب إلى استنفاد طاقات الطبيعة المادية ، بل تساهم كذلك فى تنامى حدة التوترات الاجتماعية والنفسية . وهذا ما يجعل من الضرورى أن يدرك المجتمع ككل أن المزيد من الدخل وبالتالى المزيد من الاستهلاك لا يفضى بالضرورة إلى حياة أفضل .

فإدراك هذه الحقيقة لابد وأن يفضى إلى تغير سلم أولويات المطالب فى العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، بل وإلى تغير جوهر البنية التى تتحكم فى طبيعة دور كل منهما فى هذه العلاقة وبالتالى طبيعة نظرة كل منهما للآخر . ذلك لأن هذا التغير سيدخل البعدين الاجتماعى والطبيعى إلى تلك العلاقة بدلا من قيامها كلية على البعد المادى وحده الذى يضع مصلحة طرف فى تعارض دائم مع مصلحة الآخر ويسم العلاقة كلية بطابع صدامى . فالعلاقة المادية بين الطرفين والتى يطالب فيها العامل بمزيد من الأجر بينما يطمح صاحب العمل إلى تحقيق المزيد من الربح هى فى جوهرها علاقة قائمة على اليقين بأن المزيد هو الهدف الأول للطرفين . فالعامل يريد المزيد من الأجر ليستهلك المزيد من الحاجات دون أن يدرك ان آليات العقلية الاقتصادية تكرس درجة الفقر التى يعيش فيها مهما بلغت درجة تحديثهالها . بمعنى أن العامل الغربى يعيش فى مستوى أرقى من العامل فى البلاد الفقيرة ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن درجة فقره أقل ، لأن عملية تحديث الفقر التى منحته قدرا من الإشباع النسبى لحاجاته سرعان ما تزيد من حدة هذا الفقر كلما ازدادت درجة تحديثها له .
ولو أدرك العمال هذه الحقيقة لاكتشفوا معها أن ثمة مطالب اشد خطورة على أصحاب الأعمال من طلب رفع الأجور الذى سرعان ما يتحول فى الواقع إلى أداة ضدهم بينما يبدو فى الظاهر أنه أداة فى صالحهم . فطلب رفع الأجور هو الطلب الوحيد الذى لا ينال من أسس العقل الاقتصادى ، ولا يتعارض مع آليات النظام القائم عليه ، ولا يؤثر بالسلب عليه ، فهو طلب نابع من عملية « تكمية » القيمة وتحويلها إلى كم يتناسب من منطق العقل الاقتصادى القائل بأن المزيد من كل شىء هو الأفضل .

لكن الطلب الذى يؤثر بشكل فعال على آليات النظام القائم هو ذلك الذى لا ينطلق من منطق العقل الاقتصادى ، ولا يترك عملية تحديد الحاجات خارج سيطرة القطاعات العريضة وفى أيدى حفنة قليلة من الشرهين إلى الربح ، وإنما ينطلق من منطق القناعة ورفض التسليم بسيادة آليات العقل الاقتصادى . فنحن

نلاحظ في المجتمعات الغربية المعاصرة مثلا أنه كلما طالب العمال بمزيد من الأجور كلما ربط أصحاب العمل تلبية هذا المطلب بتحقيق المزيد من الإنتاج أو بزيادة ساعات العمل . لكن إذا ما طالب العمال بدلا من ذلك مثلا بخفض ساعات العمل الفعلية ، وبتخفيض كم الإنتاج الكلي وزيادة وقت الفراغ الاجتماعي الذي ينفقه المجتمع في توثيق أواصر العلاقات الاجتماعية وتحقيق المزيد من التواصل الإنساني ، بدلا من تلك العزلة المضروبة على الجميع ، والتي يتفاقم معها التوتر وتزداد العصابات النفسية ، لوجدنا أن هذا الطلب سرعان ما يقابل بعداء شرس من أصحاب الأعمال . ذلك لأن الوقت الذي توفر في المجتمع ككل نتيجة للتقدم العلمي ولتحقيق درجات أعلى من الكفاءة الإنتاجية ، ما لبث أن تحول إلى وقت مستخدم لإنتاج المزيد من الثروة ، دون أن يتاح للأغلبية المشاركة في تقرير مصير هذا الوقت الفائض ، أو أخذ رأيها في وسائل استغلاله . فالعقل الاقتصادي يحتم أن يستخدم كل وقت متوفر لا في مزيد من استمتاع الإنسان بحياته ، وإنما من أجل تحقيق مزيد من الإنتاج ، وبالتالي مزيد من الربح للأقلية .

وعندما يطالب العمال بتقليص ساعات العمل يثير هذا الطلب العداء ، لأنه لا يتعارض فحسب مع أسس العقل الاقتصادي ، ولكنه يمهد الطريق لنزع زمام السيطرة على عملية تحديد الحاجات من أيدي الأقلية ووضعها في أيدي الأغلبية . وهذا من الأمور التي تهيىء الفرصة أمام منطق القناعة عندما يجد العامل أن من حقه أن يحدد فترة عمله وفقا لتحديده لاحتياجاته ولحدّه من منطق الشره الذي يتحكم فيها . ومن هنا يصبح من الممكن للفرد أن يعمل أقل وأن يستهلك أقل ، ولكن يستمتع بالحياة أكثر في الوقت نفسه ، حيث أن قيمة الحياة الكيفية لن ترتبط في هذه الحالة بالمعيار الاستهلاكي ، وإنما بمعيار آخر أكثر شمولا وإنسانية ، وأكثر ملاءمة للبيئة الطبيعية التي نعيش فيها .

والواقع أن عدم سيطرة الأغلبية على صناعة الحاجات الإنسانية قد أدى إلى خلق الكثير من الحاجات الوهمية التي استنزفت طاقات الطبيعة والإنسان على السواء ، وإلى تفكك النظام الاجتماعي وتهرؤ العلاقات بين البشر ، كما أدى إلى الواقع البيئي الذي نعيش فيه والذي تتهدد إنسانه الأخطار من كل صوب . لأن المنطق الذي عاش عليه المجتمع الغربي كله طوال القرنين الماضيين ، والذي قام على أن المزيد من العمل يؤدي إلى تحسين قيمة الحياة ، وأن المزيد من الثراء سيساعدنا على التحرر من أسر الحاجة ، وأن السيطرة على الطبيعة ستقود إلى المزيد من الأمن وثقة الإنسان بالنفس ، وأن المزيد من الإنتاج سيملأ حياتنا بالمعنى ، ما لبث أن أدى إلى تدمير البيئة الطبيعية ، والبنى الأساسية للنظام الاجتماعي ، وشبكة العلاقات الإنسانية معا . ولأن هذه النتائج الثلاث مترابطة ومتداخلة بشكل كبير ، فلابد هنا من الوعي بأن فصل عملية الحفاظ على البيئة عن سلبيات العقل الاقتصادي الأخرى ، من الأمور الخطيرة والتي يقع فيها الكثير من انصار البيئة من أحزاب الخضر ، الذين يقعون بذلك في أنشوطة العقل الاقتصادي المراوغة . لأن من الضروري أن ترتبط عمليات إنقاذ البيئة الطبيعية برؤية شاملة للمستقبل تنحو أولا إلى التحرر من آليات منطق العقل الاقتصادي ، وإلى معرفة اتجاه مسار المجتمع الإنساني برمته .

وأول ما ينبغي علينا أن نتحقق منه

فى هذا المضمار هو اليقين بأن العمالة الكاملة لكل أفراد المجتمع ولكل الوقت لن تتحقق مرة ثانية سهما حاولت المجتمعات ذلك ، فقد كان ذلك من سمات مرحلة انقرضت وحلت محلها آليات أخرى . وثانى ما علينا إدراكه أن العقل الاقتصادى عاجز عن الإجابة على الأسئلة التى يطرحها التقدم التقنى الحديث ، وقد لاحظنا عجزه عن توظيف الوقت المتوفر من التقدم التقنى فى إدخال تحسين كيفى على الحياة الإنسانية ، بل أحاله إلى مزيد من الإنتاج الذى يؤدى بدوره لمزيد من الاستهلاك . فالتقدم التقنى يطرح فى المحصلة النهائية معنى الوقت الحر والطبيعة التى يسبغها الإنسان على محتواه ، وماهية المجتمع الذى يزيد وقت الفراغ فيه عن وقت العمل والذى لا تتحكم العقلية الاقتصادية فيه ، فى وقت الجميع . وثالث ما لابد أن نتحقق منه أن النمو الاقتصادى ليس هو الحل الشافى لمشاكل المجتمع الإنسانى ، لأنه لن يؤدى إلا إلى تفاقم المشكلين البيئى والاجتماعى . فلو تحققنا من ذلك لأصبح من اليسير على المجتمع أن يعيد توزيع العمل بشكل عادل يتيح لكل فرد أن يعمل بعض الوقت ، فتقل ساعات العمل بالنسبة للجميع وتتحسن كيفيته . ويمكننا بعد ذلك أن نتفرغ لتوسيع نطاق كل ما يقع خارج نطاق العقلية الاقتصادية ، ولتعميق أواصر العلاقات بين البشر بعضهم وبعض وبينهم وبين البيئتين الطبيعية والثقافية على السواء . والوعى بهذا الجانب سيؤدى بالتالى إلى تغيير طبيعة السياسة نفسها . حيث ستتحول الحركة السياسية الجديدة إلى حركة ثقافية ، تزود الوعى بالعناصر التى أسقطها العقل الاقتصادى من الحسبان ، فأدت إلى تآكل البنية الإنسانية للحياة البشرية . وتعيد النظر فى الأسس الفلسفية التى قامت عليها الثورة الصناعية والتى لانزال نعيش تحت سطوتها حتى الآن ، تسعى إلى تحقيق المزيد من التوازن بين العناصر الاجتماعية والبيئية . فبدون إعادة نظر جذرية فى هذا كله لن نتمكن من استيعاب حقيقة الثورة التقنية التى نعيشها والاستفادة منها إلى أقصى حد .

لندن : صبرى حافظ

جاسبر جونز

فى معرضيه بمتحف ويتنى وجـاليرى ليوكاستللى

عندما دفعت إحدى الشركات اليابانية أكثر من خمسين مليون دولار فى لوحة « زهور السوسن » لفان جوخ فى إحد المزادات،كان للنبأ وقع الصدمة على مستوى العالم . وقد انبرى الخبراء والمحللون على أثر ذلك يفسرون أو يحللون ظاهرة هذا الارتفاع غير المعقول فى أسعار فان جوخ . ويمكن تلخيص أهم الأسباب التى توصلوا إليها فى سببين أساسيين،أولهما أن اليابانيين لديهم فائض من المال لا يعرفون ماذا يفعلون به فاتجهوا إلى الاستثمار فى الفن الذى أثبت أنه لا يتأثر بهزات الأسواق المالية وآخرهاانهيار بورصة وول ستريت، الذى اهتزت له أسواق العالم ، إلا سوق الفن الذى خرج من هذه الأزمة ، على عكس المتوقع ، أكثر قوة واستقراراً.وخير دليل على ذلك الثمن الذى دفع فى لوحة فان جوخ .

ويضاف إلى فائض المال اليابانى ، بطبيعة الحال ، قوة الين بالنسبة للعملات الأجنبية الأخرى وبصفة خاصة الجنيه الاسترلينى والدولار .

ويمكن أن نضيف عاملاً هاماً آخر يرتبط بحالة فان جوخ ، إنه تلك المسحة الأسطورية التى خلعتها السنون على الفنان الهولندى ، وقد لعبت وسائل الإعلام دوراً هاماً فى خلق هذه الأسطورة ، وبصفة خاصة السينما . ولا زلنا جميعاً نذكر فيلم « شهوة الحياة » المأخوذ عن كتاب إرفينج ستون الذى يحمل نفس الاسم ، وهو فى الحقيقة عمل روائى اعتمد أساساً على رسائل الفنان إلى أخيه ثيو وأصدقائه من الفنانين الآخرين وليس سيرة ذاتية بالمعنى العلمى .

وقد بيعت من الكتاب الصادر فى ١٩٣٤ ملايين النسخ ، وفاز الفيلم الذى اشترك فى بطولته كيرك دوجلاس فى دور فان جوخ،وأنطونى كوين فى دور جوجان،بجائزة الأوسكار . ولا شك أن شخصية فان جوخ الأسطورة التى تجمع بين

جموح البراءة والجنون تدين بالكثير إلى خيال الروائى وعبقرية هوليود التى خلعت ظلالاً من الرومانسية والميلودرامية على حياة الفنان التى لم تخل بالفعل منهما .

إذن ينسحب هذا التفسير فى جانب منه على فان جوخ باعتباره حالة فريدة فماذا نقول عن جاسبر جونز Gasper Gohns الفنان الأمريكى المعاصر الذى لا يزيد عمره عن ٦١ عاماً والذى بيعت لوحته « علم أبيض » بسبعة ملايين دولار ، يوم ٩ نوفمبر سنة ١٩٨٨؟ ولم تمض بضعة أيام على هذا الحدث حتى بيعت له لوحة أخرى « بداية زائفة » بمبلغ ١٧ مليون دولار ، ضارباً بذلك رقماً قياسياً لم يحققه فنان على قيد الحياة من قبله .

فمن هو هذا الفنان الذى تشهد نيويورك حالياً معرضين لأعماله ، الأول ، معرض شامل لرسوماته بمتحف ويتنى للفن الامريكى ، والآخر يضم أحدث أعماله فى التصوير ، فى جاليرى ليوكاستيللى ، أهم قاعات العرض الخاصة فى المدينة ؟

وكالعادة أثار عرض أعمال جونز موجة من الكتابات النقدية ، الصحفية والأكاديمية ، التى تحاول فى معظمها أن تفك ما اصطلح النقاد الأمريكيون على تصويره كطلاسم . واعتقد أن ما يساعد إلى حدّ كبير ، على الدعوة إلى التعامل مع أعمال جاسبر جونز على أنها رموز مستغلقة ، عوامل مختلفة يأتى فى مقدّمتها زهد الفنان الكبير فى مغريات تسليط الأضواء على شخصه ، على عكس غالبية الفنانين التشكيليين الأمريكيين الذين ارتبطت شهرتهم بموجة رواج الثمانينات ، وارتاحوا إلى مبالغات صحافة الإثارة فى ملاحقة أخبارهم ضمن أخبار نجوم الكرة والملاكمة وميلودرامات التليفزيون .

اضف إلى كل ذلك أن الفنان نفسه ، إذا صادف أن تحدّث مع كاتب صديق ، يميل إلى الغموض فى ردوده على التساؤلات عما يقصده من هذا الشكل أو ذاك الرمز .

إذا كانت الشهرة وذيوع الصيت صنوين لمعنى النجاح ، وفقاً لما اصطلح عليه المجتمع الأمريكى ، والذى يُترجم عادة فى كلمتين : النجومية والثروة . ففى الوسع القول أن جاسبر جونز وضع قدميه على بداية الطريق إلى ما يسميه الأمريكيون بمركبة النجم الأعظم منذ سنة ١٩٥٩ ، ولم يكن يتجاوز عمره ٢٩ سنة ، ففى هذه السن المبكرة ، احتل الفنان صورة غلاف مجلة « تايم » على أثر نجاحه المباغت كرائد لفنانى الطليعة الشبان ، بعد بيع جميع لوحات معرضه الأول الذى أعقبته سلسلة من المعارض الخاصة فى باريس وميلانو وغيرهما من المدن الأوروبية خلال نفس العام ، وكان جونز ، قبل ذلك بسنة واحدة ، مجرد فنان نكرة يحاول أن يشق طريقه فى الصخر .وقبل ذلك بعشر سنوات ،على وجه الدقة ، أتى جونز إلى نيويورك ، بعد دراسة قصيرة فى جامعة ساوث كارولانيا مسقط راسه ليبدأ حياته الفنية . ولم يمض وقت طويل حتى اضطر الفنان الشاب إلى العمل كساع ، وكان لا يزال يتساءل كيف يبدأ ممارسة الفن . وتأجل الردّ على هذا التساؤل عندما جُند فى الخدمة العسكرية ، فى سنة ١٩٥٠ ، وقضى سنتين مجنداً خلال الحرب الكورية .

وبعد تسريحه من الجيش ، عاد جونز إلى نيويورك ، وعثر على وظيفة

بائع فى إحدى مكتبات مارلبورو فى وسط المدينة . ويتذكر الفنان تلك الفترة « لم تكن رؤيتى واضحة . كنت مشوشاً وبلا جذور . وكانت تسيطر على فكرى أن أصبح فناناً ذات يوم . فقد كنت أدرك منذ زمن بعيد ، بعيد للغاية، أن هذا هو ما أريده . ولكن ما من شيء فعلته كان يبدو أنه يقربنى من الحالة التى أكون فيها فناناً . ولم أكن أعرف كيف أحقق ذلك .

وجاءت نقطة التحول فى ١٩٥٤ ، عندما جمعت الصداقة بين جونز والفنان روبرت روشنبرج . وكان روشنبرج أيضاً وافدا إلى نيويورك من مسقط رأسه تكساس ، أى بلا جذور فى المدينة الكبيرة ، ولكنه كان فى ذلك الوقت ، على عكس جاسبر جونز ، أكثر رسوخاً ونضجاً فقد اقام عدة معارض فردية ولفت الانظار بأعماله الثورية (اللوحات السوداء) و (اللوحات البيضاء) . وكان روشنبرج ، بحكم طبيعته الانبساطية على عكس جونز الانطوائى ، يعرف معظم فنانى الطليعة فى ذلك الوقت ، ويقول جونز أنه كان أوّل فنان جاد يلتقى به .

وفى منتصف الخمسينيات ، كان روشنبرج يعيش فى مرسم بمبنى قديم فى قاع المدينة وكان مرسم جاسبر جونز فى الطابق الأسفل مباشرة . وخلال تلك السنوات توطدت العلاقة بين الفنانين،وكان من الطبيعى أن يتبادلا الأفكار والأحلام بصفة يومية . ويعترف روشنبرج بأن كليهما استفاد من الآخر نتيجة لتناقض شخصيتيهما .

وكان روشنبج فى هذه الفترة يعول نفسه من تصميم فيترينات المحل الكبير الأنيق بونويت تيلر ، كفنان غير متفرغ ، وذات يوم طلب إلى جونز أن يساعده . ويقول جونز أن روشنبرج كان يعمل بصورة متقطعة . وكان لا يعود إلى العمل إلاّ لان نقوده نفذت . فترك جونز عمله بالمكتبة وبدأ يعمل مع روشنبرج .

وبعد أن أتيح له الوقت الكافى للرسم ، قرر جونز أن يبدأ من جديد ، وفى ١٩٥٤ أتلف كل اللوحات الموجودة فى مرسمه . ويقول .. إنى فيما أعتقد لمست جانباً ما من كراهية الذات فى افتقارى للهدف ، وكنت آمل فى أن أدفع إلى إيجاد وضع جديد ، أن اغير أسلوب تفكيرى ومحتوى عملى » .

لم يكن جونز على يقين تام من الأسلوب الذى يريد أن يأخذه عمله الجديد ، ولكنه كان يعرف الأسلوب الذى ينبغى أن يقاومه . وكانت التعبيرية التجريدية هى الأسلوب السائد آنذاك ، وكان كثير من الفنانين الشبان يتهافتون على تقليد جاكسون بولوك ، ودى كونينج من أقطاب هذا الاتجاه ، ولكن جونز لم يكن واحدا من عبدة الأبطال « لم ارغب فى أن أفعل ما فعلوه ، وقررت أن أبعد عن عملى أى تشابه مع عمل آخر » .

وذات يوم فى ١٩٥٤ ذكر جونز بصورة عارضة لروشنبرج وهو يتعجب أنه حلم،بأنه كان يرسم علما أمريكيا . ولكن روشنبرج لم ير فى الحلم عجبا على الإطلاق ، وقال « إنها فى الحقيقة فكرة رائعة » .

وهكذا عاد جاسبر جونز إلى مرسمه ، وخلال فترة امتدت عدة أشهر رسم علمه الأول المرصع بالنجوم . لقد تقيد الفنان بنسب البناء الهيكلى ، وإن كان قد نبذ ألوان

العلم الأمريكى المعروفة ، واستعاض عنها باللون الأبيض الأشهب .

وبعد انجاز سلسلة من اللوحات التى قدم فيها تنويعات على نفس الموضوع ، انتقل جونز إلى الأبجدية والأرقام من صفر إلى ٩ والأشياء التى تقع عليها العين ولاتتفحصها كما يقول الفنان .

ولم يكن يدور بخلد جاسبر جونز أن هذه اللوحات التى تصور الأحلام والأرقام وحروف الأبجدية يمكن أن تثير زوبعة فى الوسط الفنى ، فقد عرض قبل ذلك لوحته « الهدف الأخضر » فى ١٩٥٧ فى المعرض الذى أقيم بالمتحف اليهودى بنيويورك ، لكنها لم تلفت نظر أى ناقد من النقاد .

وكما كان جاسبر جونز مدينا لصديقه الفنان روشنبرج بتشجيعه على رسم العلم الأمريكى ، فقد لعبت الصدفة ، ومن خلال روشنبرج أيضا دورا هاما فى الانتقال وسط المغمورين إلى الأضواء .

وذات يوم فى ١٩٥٧ ، مر ليوكاستيللى الذى كان قد فتح مؤخراً جاليرى جديدا خصصه لفن الطليعة ، بمرسم روشنبرج لمشاهدة أعماله ومناقشة إمكان تنظيم معرض له . وعندما ذكر روشنبرج أنه سينزل إلى صديقه جاسبر بالطابق السفلى لإحضار ثلج من الثلاجة التى يشتركان فى ملكيتها . التقط كاستيللى الاسم وتساءل هل هو جاسبر جونز صاحب لوحة « الهدف الأخضر » التى عرضها المتحف اليهودى ؟ وما إن تأكد من ذلك حتى هرول إلى مرسم جونز حيث شاهد أعماله ومن فرط الانفعال والإعجاب نسى حكاية روشنبرج واتفق معه على معرضه الأول فى يناير ١٩٥٨ .

وكان هذا المعرض الذى عرض فيه جاسبر جونز لوحات « العلم الأبيض » وتنويعات العلم الأخرى و « هدف وأربعة وجوه » ، بمثابة مولد مدرسة فنية جديدة زلزلت الأرض من تحت التعبيرية التجريدية التى كانت تسود فى ذلك الوقت ، ومن ثم مولد فنان كبير .

وعن هذا المعرض كتبت ديبورا سولومون تقول .. عندما افتتح المعرض بجاليرى كاستيللى صدم الجمهور . فقد شاهد لوحات تحمل أسماء مثل « علم » و « علم أبيض » و « هدف وأربعة وجوه » - وبدا أن ابتذال موضوعاتها يسخر من الفن الجاد الراقى . وعلى عكس التعبيريين التجريديين لم يهتم جونز بالكفاح النبيل أو المُثل الرومانسية أو المسعى البطولى نحو التسامى . فكانت العاطفة الوحيدة التى ينم عنها عمله مجرد سخرية صارمة باردة . وقد وصف المؤرخ الفنى ليوستاينبرج ردّ فعل رسام مشهور زار الجاليرى بقوله « إذا كان هذا تصويرا فيُستحسن أن أترك الفن » .

لكن فن جونز نال الاعتراف باعتباره نفياً أصيلاً للتعبيرية التجريدية فقد فُرغت أعلامه وأهدافه وأرقامه المرسومة بالإستنسل من أى إيهام أو جلال ، وقد جعلت المشاهد يتساءل عما إذا كانت اللوحة ، مثل فنجان أو مقعد ، مجرد شىء مادى عادى . وكتب الناقد هارولد روتزنبرج يقول أن جونز بضربة واحدة قضى على التكهن بشأن معنى اللوحات الفردية ووجه الانتباه إليها كأشياء وسط أشياء أخرى .

وفى ١٩٨٧ ، سُلّطت الأضواء على لوحاته الأربع الأخيرة التى عرضها

فى جاليرى كاستيللى تحت اسم « الفصول » . وتصور هذه الأعمال التى كانت ثمرة جهد سنتين مسيرة الإنسان عبر الزمن ، من ازدهار الربيع إلى برودة وقتامة الشتاء وتسيطر على الأعمال الأربعة صورة ظل الفنان منعكساً بحجمه الطبيعى على اللوحة ـ وهى كما يقول المؤرخون المرة الأولى التى رسم فيها جاسبر جونز صورته الحقيقية بحجمها الكامل .

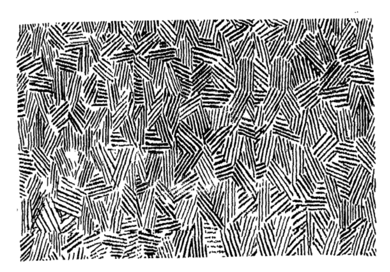
وفى كل لوحة من لوحات الفصول يحتل ظلّ أو شبح إنسان ـ الفنان نفسه ـ موقعاً هاماً من وسط التكوين يختلف من لوحة إلى أخرى حسب الدلالة المطلوبة ، وتحيطه صور من ماضى الفنان : علم أمريكى ، بطة ، ذراع هارت كرين . وتقول ديبورا سولومون فى موضوع الغلاف الذى نشر بمجلة نيويورك تايمز فى يونية ١٩٨٨ بمناسبة معرض « الفصول الأربعة » ، انه بالرغم من أن هذه الموتيفات تقبل تأويلات لانهاية لها ، إلاّ أن الأمر لا يتطلّب أن يكون المرء مخبراً سرياً لكى يفهم « الفصول » على أساس أنها بكائية شخصية فى وجه الشيخوخة والموت ، والشخص المختبىء فى اللوحات الأربع ليس بطل قصة بوليسية أو قصة حبّ . إنه مجرد شبح لاوجه له ، حزين سيلويت رمادى يشاهد ، بلا حيلة ، عاله وهو يتآكل فيما حوله .

وربما كان هذا التفسير البسيط هو أول ، وربما آخر ، ما يمكن أن ينبادر إلى ذهن مشاهد أعمال الفصول التى تتجاوز اللوحات الاربع لتشمل مجموعة من الرسومات واعمال الحفر المستوحاة من اللوحات الأصلية .

ولكن النقاد والمؤرخين الامريكين الذين يتابعون أعمال الفنان لا يقبلون أن يتوقفوا عند الدلالات المباشرة لمكونات العمل الفنى ، وهى ، فى هذه الحالة ، جدّ بسيطة وربما لا تتحمل سبر أغوارها .. إنها مجرد علم أمريكى وأباريق فخارية وذراع وصورة لرأس الجيوكندا ، وهى فى مجموعها مفردات الفنان الخاصة التى قتلت شرحاً .

فقد اعتبرت باربرا روز فى مقال نشرته مجلة فوج أن لوحة بيكاسو « الشبح » (١٩٥٣) التى يصوّر فيها الفنان نفسه وهو يدلف إلى غرفة نومه ، المصدر الطوطمى للوحات الفصول الأربعة . وتضيف جيل جونستون إلى ذلك مصدراً آخر لبيكاسو ايضاً لوحة « مينوطور ينقل متاعه » (١٩٣٦) ويصور كلا العملين متاع بيكاسو ، عشيقته فى تلك الفترة ـ مضطجعة فى الفراش أمامه بينما يعبر الباب فى لوحة « الشبح » ، وفى الصورة فرس فى حالة مخاض (يقال ان بيكاسو كان يشير إلى عشيقته مارى تيريز) ، رأسها متدلية من العربة التى تجرّها (فى صورة مينوطور) فى لوحة « مينوطور ينقل متاعه » . فقد انتحل جونز من هذه اللوحة بالذات عدداً من العناصر أبرزها السّلم الخشبى الذى ربطت به لوحة بحبل يحيطه ، والنجوم الشهباء ، التى تشبه الزهور أو نجمة البحر ، فى سماء بيكاسو . كما تظهر عجلة العربة فى عدد من الرسومات وأعمال الحفر المستمدة من لوحات « الفصول » ، بل إن جونز ، لم يكتف بذلك ، بل أخذ من لوحة المينوطور غصن الشجرة الذى يتدلى فى جميع لوحات الفصول تارة حاملاً براعم ـ فى الربيع ـ وأوراقاً فى « الصيف » ـ ومُصوّحا ومكسوراً فى ـ الخريف ـ وميتاً فى ـ الشتاء .

وفى الواقع ، لا يملك الناقد « الموضوعى » ، بعيداً عن الغشاوة



عبير
ـــ حفر ليثوجراف وحفر على اللينو والخشب

التى تُغلّف فى معظم الأحيـان أعمال الفنانين الذين يتحولون فى حياتهم إلى أسطـورة ، والذين انتقـدهم الفنان نفسه فى شبابه انتقاداً لاذعاً فى تمثاله « الناقد » ، الذى يتألف من نظـارة تخفى شفتين بدلاً من العينين ، أقول بعيداً عن هذه المؤثـرات ، لا يـزال جاسبر جونز ينتهـج « الانتحاليـة » التى عُـرف بها كفنـان فى سنـواتـه المبكّرة . وهذه الانتحالية التى ربمـا كـانت تبـدو فى البـدايـة أقـرب إلى العضـوية ، أخـذت تتحول عـلى مرّ السنين إلى أبجدية خاصة تحمل فيما وراء أشكالها المـادية ، فصـولاً من السيـرة الـذاتيـة للفنـان . فـالعلم الأمـريكى ، الذى عـالجه جـونز فى سلسلة من الأعمال بأشكال وأساليب مختلفـة ، لم يعد الآن ذلـك الـرمـز القومى ، ولكنه يمثّل فترة هامة لا فى حياة الفنان فحسب ، بـل فى تاريـخ الفن نفسـه . وتقول روبـرتا سميث « ان أعلام جونز ولوحات « الهدف » أو « النشـان » هى جزء من تـاريخ أكبر من جونـز نفسه ، إذا كـان فى الوسع قول ذلك » .

وحتى لا أشذ وحدى عن أولئـك النقاد الذين يستهـويهم دور المخبر الســرّى عند قـراءة عمل فنى عظيم ولكنه بسيط أشير إلى موضوع غلاف لمجلـة نيوزويـك ، بمناسبـة افتتـاح المعرض الشامل للفنان بمتحف ويتنى بنيـويورك فى اكتـوبر ١٩٧٧ ، حيث عبّر مارك ستيفنس عن هـذه النظرة بقـوله « لقـد أصبحت صور جـونز أيقونات لا يمكن أن تمحى من الفن المعاصر ؛ فهى تقطر القيم الجوهرية لثقـافتنا . وهى فى مجمـوعها أوقـع تأثيراً لأنهـا بسيطة للغـاية : ليست مجردّ أعلام ، ولكنها أرقام ومشاجب معـاطف ، « ولمبـات » كهـربـائيـة ولوحات « نشـان » . وباستخـدامه هـذه المعطيات الجـاهزة ، وهى من مـوضوعـات المدارس الابتـدائية ، شكلّ جونز عالمـاً غنىّ الظلال ، كل شىء فيه أكثر ، أكثر بكثير مما يبدو . وبتـأملنا فى هـذه اللوحـات ، تفعـل أعمال جونز ما تفعله كل أعمال الفن العظيمة : فهى تبيّن لنا كيف نرى - ولا نرى ـ العالم »

نيويورك : احمد مرسى

أوربا عبر قبرص واليونان

فى طريقى إلى مطار أثينا عائدا إلى القاهرة منذ بضعة شهور ، عاودتنى نفس الذكريات التى طرقت خيالى أثناء عودتى من مطار القاهرة إلى منزلى ، بعد توديع رئيس جامعة أثينا الأستاذ ستاثوبولوس يوم ١٣ مارس ١٩٩١ ، وبعد أن وقع مع الدكتور مأمون سلامة رئيس جامعة القاهرة اتفاقية التعاون بين الجامعتين المصرية واليونانية ، فقد تذكرت من جديد صورا من رحلتى الطويلة فى خضم عالم الكلاسيكيات ، منذ أن فتح لى أستاذى الراحل محمد صقر خفاجة هذا العالم ، حتى ممت بزياراتى الأخيرة إلى أثينا وقبرص .

فى فبراير ١٩٩٠ وجهت إلى جمعية برنايوس الأدبية الدعوة لإلقاء محاضرة حول مكتبة الاسكندرية ، وكان ذلك قبل اجتماع اللجنة الدولية لإحياء المكتبة يوم ١٢ فبراير ١٩٩٠ فى أسوان ، وهو الاجتماع التاريخى الذى عقد فى أسوان ، وحضرته كوكبة فريدة من الملوك والرؤساء والأمراء والأميرات وأقطاب العلم والأدب والحضارة . وقد قمت بزيارتى لأثينا قبل هذا الاجتماع بأيام قليلة وفى أثناء هذه الزيارة استطعت أن أقنع ميلينى ميركورى وزيرة الثقافة اليونانية السابقة بضرورة الحضور ممثلة لبلادها فى هذا الاجتماع النادر . وقد رحبت وجاءت إلى أسوان يصحبها صحفى وإعلامى استطاع فيما بعد أن يواكب الحدث ويطلع الشعب اليونانى على أهمية إعادة مكتبة الاسكندرية إلى الحياة لتلعب الدور الذى لعبته قروناً طويلة ، أى أن تكون همزة وصل بين الشرق والغرب وبين القارات الثلاث أفريقيا وآسيا وأوروبا .

أما جمعية البرناسوس الأدبية فهى أعرق جمعية أدبية باليونان فقد أسست منذ ما يزيد على قرن ونصف ولها الآن فروعها فى معظم المدن اليونانية ولها مدارسها ومعاهدها ومكتباتها ودورياتها وانشطتها المتعددة على مدار السنة . يهمنى فقط أن أذكر القارىء بأنها جمعية أهلية يتم تمويلها عن طريق الهبات والتبرعات ويقع مركزها الرئيسى فى قلب العاصمة اليونانية اثينا وأتمنى أن تتاح لى الفرصة مستقبلاً للحديث عنها بالتفصيل .

لم تطل زيارتى لأثينا هذه أكثر من خمسة أو ستة أيام ، ومع هذا تحققت فيها بعض الأحلام التى راودتنى منذ أعوام وأعوام ، ففى لقاء لى مع رئيس جامعة أثينا طرحت عليه فكرة عقد اتفاقية للتعاون العلمى والثقافى بين جامعة أثينا وجامعة القاهرة . وتقوم هذه الاتفاقية أساساً على مبدأ تدعيم الدراسات اليونانية القديمة والحديثة عندنا فى مقابل إنشاء قسم للدراسات العربية فى جامعة أثينا (لأول مرة) . وتتضمن بنود الاتفاقية كذلك تبادل الأساتذة ، والإشراف المشترك على الرسائل لا سيما الدكتوراه ، وعقد ندوة دورية كل أربع سنوات ، مرة فى القاهرة عن الحضارة اليونانية وأخرى فى أثينا عن الحضارة العربية ، ونشر أعمال هذه الندوات ، بالإضافة إلى نشر موسوعات وقواميس عن الحضارتين المذكورتين باللغة العربية واليونانية . ولقد رحب رئيس جامعة أثينا بالفكرة ترحيباً حاراً ، ولم يمض أكثر من أسبوعين على عودتى إلى القاهرة ، حتى أرسل لى بالفعل الموافقة المبدئية على مشروع الاتفاقية مشفوعة ببعض المنح الصيفية لهيئة التدريس والطلاب بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية . وبعد أن وافق الجانب المصرى على مشروع الاتفاقية فى مجلس الكلية ومجلس الجامعة أرسلت الدعوة الرسمية إلى رئيس جامعة أثينا ليزور مصر ضيفا على جامعة القاهرة ، وليوقع على الاتفاقية التى ستفتح بابا واسعا للتعاون بين الجامعتين والحوار بين الثقافتين .

وبين القاهرة وأثينا كان كاتب هذه السطور - وبالتعاون مع بعض الزملاء من أساتذة الجامعات المصرية وبعض الأدباء والمثقفين اللامعين - منشغلاً بمشروع آخر له أهميته الخاصة ألا وهو مهرجان كافافيس . إذ وجهت الدعوة إلى بعض الشعراء اليونان الشبان . وأقرانهم من المصريين لإلقاء قصائدهم وترجمتها إلى العربية واليونانية على التوالى . وتشكلت لجنة لفحص النتاج الشعرى المصرى فى عام ١٩٨٩/ ١٩٩٠ بهدف منح « جائزة كافافيس » فى الشعر لأفضل ديوان . ووقع اختيار اللجنة على ديوان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « أشجار الأسمنت » وديوان محمد ابراهيم أبو سنة « رماد الأسئلة الخضراء » . وبذلك صار هذان الشاعران أول من حصل على « جائزة كافافيس » . وسيعقد مهرجان كافافيس سنوياً وعلى مستوى دولى منذ عامنا هذا، وإن تأجل عقده عن موعده الثابت - أبريل / مايو - إلى أكتوبر القادم نظراً للظروف الطارئة التى مرت بعالمنا العربى هذا العام .

وبين القاهرة وأثينا أيضاً كان كاتب هذه السطور يتابع مشروعاً لا يقل أهمية بل يعد خطوة أخرى على نفس الدرب . إنه مشروع ترجمة « بداية ونهاية » للكاتب الكبير نجيب محفوظ إلى اليونانية . إذ كلفتنى دار النشر « بسيخيوس » بهذا العمل فور فوز نجيب محفوظ بنوبل (أكتوبر ١٩٨٨) . وفى نوفمبر ١٩٩٠ صدرت الترجمة وقمت بزيارة أثينا لتقديمها إلى الأوساط الثقافية والأدبية باليونان .

وفى حفل التقديم ألقى السفير

المصرى الأستاذ أحمد الزنط كلمة الافتتاح ثم تحدث الشاعر اليونانى الكبير بليتاس عن الرواية والترجمة فأثنى عليهما واعتبرهما نتاج الثقافة المصرية الحديثة المتطورة والتى تشق طريقها الآن بقوة إلى اليونان،كما سبق لها أن فعلت ذلك فى سائر دول أوروبا ولا سيما بعد فوز نجيب محفوظ بنوبل . وجدير بالذكر أن المكتبة اليونانية حظيت فى عام ١٩٨٧ بترجمة للقرآن الكريم نشرت فى طبعة فاخرة بأثينا وجمعت هذه الطبعة النص العربى للقرآن وجهاً لوجه مع نص الترجمة .

وفى الكلمة التى ألقاها كاتب هذه السطور فى حفل تقديم ترجمته لرواية نجيب محفوظ إلى الجمهور اليونانى رأى أن يركز الحديث على السمات الرئيسية المميزة لأدب الكاتب المصرى الكبير ، وجاء فيها أن رواية « بداية ونهاية » تمثل البداية الحقيقية لنجيب محفوظ لأنها تتضمن كل بذور العبقرية الروائية المحفوظية كما أنها تصور الحياة المصرية - ولا سيما القاهرية - خير تمثيل . وقلت إن نجيب محفوظ يعتبر شجرة ضخمة تضرب جذورها فى عمق التربة المصرية أرض النيل ، ولكنها بفروعها المورقة تغطى بظلها الظليل كل البشرية لأنها تعالج الهموم الانسانية فى أرقى صورة فنية ، ونجيب محفوظ هو الكاتب المصرى الذى ظل يحفر فى حوارى القاهرة وأزقتها ستين عاماً وفى نهاية المطاف وجد نفسه فى ستوكهلم وبيده جائزة نوبل وعلى رأسه تاج المجد الأدبى الذى كله به العالم .

وفى اليوم التالى مباشرة وقعت المفاجأة الكبرى ! ذلك أن حفل التقديم انتهى حوالى الساعة الواحدة والنصف ظهراً ، فإذا بى أكتشف فى صباح اليوم التالى أن ثلاث عشرة صحيفة تخصص عناوين صفحاتها الأدبية لترجمة « بداية ونهاية » ، بالإضافة إلى وسائل الاعلام المسموعة والمرئية والتى لم أتمكن من متابعتها شخصياً . لقد دهشت أيما دهشة لهذا الترحاب البالغ من الجمهور اليونانى ولهذا الإقبال الذى لم أتوقعه على أدبنا العربى المعاصر . وقال لى الناشر إن مكتبة واحدة باعت فى اليوم الأول ستمائة نسخة،وإنه فى غضون يومين أو ثلاثة بيع ألفا نسخة . وزاد من عجبى أن مدينة أثينا لا يزيد تعداد سكانها على ثلاثة ملايين نسمة !

وعندما احتفلنا هنا فى القاهرة بترجمة « بداية ونهاية » بحضور نجيب محفوظ نفسه وبمصاحبة وفد يونانى يتصدره السفير والمستشار الثقافى وبعض المهتمين من الجامعات المصرية ورئيس جمعية الصداقة المصرية اليونانية لم يفت الصحافة الأدبية اليونانية أن ترسل وفداً يغطى هذه المناسبة . جاء محرران من مجلة « إنا » (Ena) ومعناها « واحد » لعمل تحقيق صحفى شامل عن نجيب محفوظ والقاهرة . وكان من بين ما اهتما به متابعة نجيب محفوظ فى يوم كامل من أيامه القاهرية بداية من خروجه من منزله الساعة السادسة والنصف وسيره على الأقدام إلى قلب القاهرة ، ومجلسه فى « الأهرام » ولقائه بمريديه كل يوم جمعة ...وكان المصور المرافق يتابع نجيب محفوظ بالكاميرا ولا أبالغ إذا قلت إنه بالفعل لتقط مئات الصور له . ونشر التحقيق على صفحات المجلة فغطى حوالى عشر صفحات تحت عنوان « الزمان ... توقف فى القاهرة » . هذه خطوة بلا شك من خطوات كثيرة أخرى لتوسيع قاعدة التعارف والحوار بين

الأدبين . وخلال الأيام التى قضيتها بأثينا توافد على مقر إقامتى الكثيرون من كتاب وأدباء وشعراء اليونان حاملين إلى الهدايا من ثمار قرائحهم ، وهكذا عدت بمكتبة يونانية حديثة تضم آخر ما صدر فى اليونان من الأعمال الأدبية . وفى لحظة خروجى من الفندق متجها إلى المطار فى طريق العودة إلى القاهرة استدعانى عامل الفندق وأنا أهم بركوب السيارة لكى أرد على مكالمة تليفونية . إنها الأديبة اليونانية - المصرية هـ . فو يسكى (صاحبة أفضل كتاب عن الأديب القبرصى - المصرى نيكولائييديس) تقول لى إنهم يتحدثون الآن فى التليفزيون اليونانى عن ترجمتك لنجيب محفوظ . ففى برنامج يبث على الهواء مباشرة ذكرت إحدى ضيوف البرنامج التى عاشت فى مصر بضع سنين أن طه حسين حاول تأسيس قسم للدراسات اليونانية فى جامعة القاهرة وفشل .... ! ! فاضطربت فويسكى للاتصال فوراً بالتلفزيون وصححت هذا الخطأ على الهواء مباشرة ، وقالت للمشاهدين « أن رئيس قسم الدراسات اليونانية بجامعة القاهرة - وتعنى كاتب هذه السطور - موجود هذه الأيام فى أثينا وإنه يغادرها هذا المساء إلى القاهرة **وأنه قد جاء ليقدم ترجمته لرواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية ... إلخ » .**

ومن أصداء صدور هذه الترجمة أيضاً أننى تلقيت دعوة من وزارة التعليم القبرصية لإلقاء محاضرتين الأولى فى العاصمة القبرصية ، نيقوسيا ، والثانية فى ليماسول (المتوأمة مع الاسكندرية) وفى هاتين المحاضرتين تحدثت عن نجيب محفوظ ، وعن الدراسات اليونانية فى مصر وتأثيرها فى الأدب العربى الحديث . وقد قدمنى فى المحاضرة الأولى للجمهور وزير التعليم القبرصى . وحضرها السفير المصرى فى نيقوسيا ،الأستاذ نصر مصطفى مهدى ، وكان هذا اللقاء فرصة للحديث عن التعاون العلمى والثقافى ، وعن الجامعة القبرصية التى ستفتتح فى العام القادم ، وعن ضرورة إنشاء قسم للدراسات العربية والشرقية بها ، وعن الصلات التى لابد أن تقوم بين الكتاب المصريين والكتاب القبارصة .

إن الطريق إلى أوربا يبدأ من اليونان التى بدأ بها أسلافنا سيرتهم نحو صقلية وجنوب إيطاليا والأندلس . ومن المؤسف أننا أهملنا هذه الجسور فى العصور الحديثة فلم نطرقها إلا فى خطوات قليلة مترددة . لكن يبدو أننا ندرك الآن أهمية هذا الطريق .

أثينا : أحمد عتمان

افتتاح متحف بولجاكوف ... أخيرا

بينما كنت أصعد تلال « بادول » المتفجرة بخضرة الربيع الطالع . وفى الشارع المرصوف بالصخور صعوداً إلى قمة « أندريفكسى » الجميلة . أوحت لى الحشائش الغضة النابتة بين صخور الجرانيت المصقول والبازلت بمدى قوة الروح الرقيق الذى كنت أسعى إلى بيته . قوة الكاتب الذى هتف بيقين فى رحاب روايته الهائلة « المعلم ومرجريتا » :

« الكتب لا تحترق » . نعم ، فالكتابة الحقة لا تحترق أبداً .. لا تتبدد . وتأتيها اللحظة المناسبة لتعود . ويعود معها الكاتب وكأنه يحيا ينفتح باب بيته الذى أوصدته أوامر الشيوعية الميكانيكية طويلاً . وعند الباب إخال أن روح الكاتب تقف فى أستقبال محبيّه .

تلاميذ من مدارس .. كييف » ، وطلاب جامعة ، وقراء عاديون ، وسياح ، وأنا ، وباقات زهور شتى . جميعاً كنا نسعى إلى البيت الصغير الجميل بقرب كاتدرائية « أندرفسكى » . وإلى جانب الباب المفتوح .. على حائط المصيص الأبيض الناصع وإلى جوار لوحة برونزية لوجه الكاتب كانت اللافتة القديمة تقول : « دكتور م . م . بولجاكوف . أخصائى الأمراض الزُهرية » أحس بغبطة التزامل فى المهنة ، وأضحك من هذا الاختصاص القديم . أستدرك متذكراً أن الزهرى فى تلك الأيام من أوائل القرن كان مشكلة طبية كبرى ... تسحق البشر من الجلد حتى الأعصاب . وألمح حصافة الطبيب الذى كان يعى بقوة الكاتب فى أعماقه وكان يدبر له المزيد من البراح ... يحدّد الركن الصغير للمهنة كيما ينفتح المدى للروح . وأى روح .

لقد زرت من قبل هذا البيت الذى سكنه وعمل فيه بولجاكوف قبل أن

ينتقل من كييف إلى موسكو ويتفرغ تماماً للأدب . لكن زيارتى السابقة تمت تسللاً من الباب الخلفى وبتواطؤ من بعض أقارب بولجاكوف الذين مكثوا يشغلون جزءاً من البيت ويحرسون آثار الكاتب .

كأن العناية نذرتهم لهذه المهمة حتى لايندثر الأثر . فقد مكث البيت مغلقاً رغم أن وزارة الثقافة ـــ كما هو معتاد فى الاتحاد السوفيتى ـــ أصدرت أمراً بتحويل الشقة التى سكنها بولجاكوف إلى متحف بعد وفاته . لكن البيت المتحف لم يفتح أبوابه للجمهور . فقد كان صاحبه من غير المرغوب فيهم لدى سلطات الشيوعية الهتافية وما تلاها . ولعل فى هذا البيت وسيرة صاحبه ما يشير إلى شىء ما جيد فى ستالين رغم كل السوءات فثمة عاطفة غريبة مكثت تتولى ستالين تجاه بولجاكوف الذى لم يلقه أبداً ..

كان ستالين يقدر عمل بولجاكوف وموهبته إلى حد أنه ذهب لمشاهدة إحدى مسرحياته « يوميات توربن » مرات عديدة . وعندما منعت السلطات بولجاكوف من النشر ومنعت مسرحياته من الظهور على خشبة المسرح ، لم يكن ستالين يعرف بذلك . ولم يتبين مأزق الكاتب إلا بعد سماعه أن بولجاكوف طلب السماح له بالهجرة . فاجأه ستالين بمكالمة تليفونية موجزة وحانية وأعاده مديراً لأكبر مسارح موسكو . عاد ينشر من جديد وعادت مسرحياته للظهور . وظل هذا الخيط الرفيع يربط الكاتب بحاميه الغريب .. الدكتاتور ذى الشخصية المدورة .. ستالين الذى مكث ينجذب إلى نبرة الصدق فى صوت كاتب ملهم . لكن الخيط انقطع أخيراً عندما كتب بولجاكوف روايته « المعلم ومرجريتا » انسحب الظل الحامى وتركه لوقدة الأتباع .

لم يقتلوه ولم يحبسوه ولم يحددوا إقامته . لكنهم ظلوا يكتمون أفضل أنفاسه لأكثر من ستة وعشرين عاماً . ستة وعشرون عاماً مكثتها الرواية ممنوعة من النشر ـــ رغم تسربها إلى الخارج ونشرها مترجمة ـــ حتى سمح بنشرها أخيرا مجتزأة فى عام ١٩٦٧ . وكان الكاتب قد مضى فاقداً بصره ، ومضى على وفاته أكثر من عشرين عاماً . لكن « الكتب لا تحترق » . فمن جديد تعود الرواية ، التى أحرق الكاتب إحدى مسوداتها الأولى ، إلى الحياة . وأى حياة . أفضل حياة تعيشها رواية فى وطن كاتبها . فالآن تعتبر « المعلم ومرجريتا » من أكثر الروايات مبيعاً فى الاتحاد السوفيتى . وتنفد طبعاتها المليونية على الفور . وتباع النسخة منها فى السوق السوداء بعشرة أضعاف ثمنها الأصلى . وتظل نادرة الوجود مع ذلك . فأى سر فيها .

السر يكمن فى أن بولجاكوف كان من أول الذين أشاروا إلى عربدة الشيطان فى تلافيف المجتمع « الجديد » . كان أول من أمسك بالشيطان فى موسكو عبر صفحات روايته . أمسك به مبكراً جداً ومنذ بدأ يكتب « المعلم ومارجريتا » سنة ١٩٣٦ . كشف الشيطان وعرّى أتباعه المتوارين خلف شعارات الأشتراكية وتحت لافتاتها التى أفرغت من كل معنى . وكان شيطان رواية بولجاكوف لا يغوى إلا من تأهل بالكذب والتفاهة والفساد للغواية . لم ينج من غوايته إلا الشاعر الذى تدرع بنظافة الروح وقوة الحب وطهر اليد التى لم تتسافل . ملحمة من شاعرية الدراما وتدفق النثر وتحليق الخيال . معادلة صعبة من الواقعية والسحر وقع عليها بولجاكوف قبل أن تولد تلك « الواقعية السحرية » بعيداً وبعد عقود . حتى أن أبرز نجوم هذه « الواقعية السحرية » ـــ جابرييل جارثيا ماركيث عندما وجهوا إليه

السؤال عما إذا كان قد قرأ « المعلم ومارجريتا » قبل أن يكتب مائة عام من العزلة انتفض ملسوعاً واقسم بشرف أمه أنه لم يقرأ « المعلم ومارجريتا » إلا بعد أن كان قد بدأ كتابة « مائة عام من العزلة » وكانت الرواية قد نُشرت مترجمة إلى الإيطالية — التى يعرفها ماركيث — قبل أن تنشر بالروسية .

مضيت انتقل بين أرجاء البيت المتحف الذى فتح أبوابه أخيراً . لم يكن هناك الكثير من آثار الكاتب . قليل من الأثاث وبعض الصور والصفحات المكتوبة بخط يده خلف واجهات عرض زجاجية . خطى الزائرين الهامسة وهم يتنقلون بخشوع بين حجرات البيت الذى كان مسكنا لروح كبرى . روح مكثت أحس بها حاضرة وتطوف بالزائرين المحبين . روح مثل الكتب المخلصة لا تحترق ، ولا تموت .

*** دقات مسرح آخر ***

ظلت حياة المسارح السوفيتية حافظة لتقاليدها طويلاً،مسارح الأوبرا والباليه الكلاسيكى والكونسير،عروض تتكرر وتتكرر دون أن يملها الناس حتى صارت كالأطباق الوطنية لا يشبع منها أصحابها لكن مع رياح التغيير أو عواصفه أو هبات هوائه صارت تفد على المسارح الروسية أنماط جديدة بينها الطيب وبينها الخبيث .

فمن ناحية تعود روسيا إلى الانفتاح على التراث الأوربى مع تطلعها الجديد إلى الغرب . وإن كان تطلع المصاب بالدونية احيانا . وفى موسم واحد توافد على المسارح السوفيتية فى مدينة واحدة فريق المسرح الملكى البريطانى وباليه فرنسا الحديث وموسيقى الغرفة الايطالية . كل هذا يتاح ويقبل عليه المشاهدون السوفييت بانبهار . وفى ثنايا ذلك يتصاعد نفس مسرحى غامض . لا أعرف إن كان قديماً ومكبوتا أم هو حديث ومجهّز على عجل وهو على أية حال مريب .. مريب،ذلك هو المسرح اليهودى السوفيتى .

بداية ليس ثمة أعتراض على أن يكون هناك آخر .. مختلف ومغاير إذ كان لاختلافه ومغايرته داع حقيقى وأصول . وإن كان إسباغ الثوب الدينى على الفن تعمداً يبعث على الريبة . وتتسع مساحة هذه الريبة مع الإحساس بلىّ أعناق المسائل وافتعال التمايز . ثم يعصف بكل شىء أن يكتشف الإنسان « أغراضاً أخرى » تختفى وراء الفنى والجمالى لا ستهداف النفعى والدنىء . وهذا ما كان ...

فى مدينة « كييف » وفى شهر واحد كانت هناك ثلاثة عروض ترفع لافتات « المسرح اليهودى » . أحدها يأخذ الطابع الأوبرالى والآخران من عروض المسرح المعتمد على النص وإن لعب فيه الإخراج المسرحى بالرقص والغناء وتحريك الجموع.ولعلى أتوقف أمام ثالث العروض لإحكامه ولأن المضمر فيه مموه بعناية . ولن أتكلم هنا عن الجو المحيط بالعرض داخل الصالة وخارجها لغير مناسبة المقام . وهو جو مشحون بسموم الدعاية الصهيونية السافرة وترغيب اليهود فى الهجرة إلى إسرائيل .

فى المسرحية ، واسمها « قطار للسعادة » ، يمضى النص مع قطار ينطلق من الجنوب من « أوديسا » ويتجه إلى الشمال ، إلى العاصمة موسكو . وعند كل محطة يتوقف القطار فيهبط ركاب ويصعد آخرون . والمحطات فواصل زمنية تقسم التاريخ السوفيتى بداية من ثورة أكتوبر وحتى ما قبل جوربا تشوف . وعبر استعراض حكاية كل راكب جديد يتم انتقاد مرحلة زمنية من هذا

التاريخ ، بتهكم محكم وفكاهة يشتهر بها اليهود السوفييت الذين خرج من بينهم شارلى شابلن روسيا : « أركادى رايكن » . كل هذا داخل ديكور فائق الجودة لقطار يتحرك مرتجاً ويصفر ويدخن على المسرح . وإخراج لمحترف أريب . فما العيب فى هذا كله ؟

العيب أراه فى نشل تاريخ أمه — بل قارة مساحتها سدس الأرض هى الاتحاد السوفيتى — ثم قصر هذا التاريخ على أقلية لا تصل جملتها إلى واحد بالمائة من مجمل السوفييت والمسرحية تصور هذا المشوار التاريخى للشعوب السوفييتة وكأنه مشوار معاناة اليهود السوفييت وحدهم . عنصرية يشى بها مجمل التوجه فى النص ، وغمز منثور بدهاء فى العرض كله . ثم إن الشخصيات تتغير ، تصعد وتهبط ، ويظل دوام الحضور فى كل المشاهد لشخص الحاخام حامل التلمود . وهو فى المسرحية ذكى ولماح وخفيف الظل ولا يغلبه أبداً غلاّب . فهل هناك ما هو أوضح من ذلك ؟ لا أظن .

* شعراء الشوارع فى موسكو *

رأيت بعضهم فى حديقة ميدان بوشكين . ثم تابعتهم بكثرة فى شارع أرباط . شارع الفنون والجنون الذى أراه من أجمل شوارع الدنيا . شارع بلاطات الجرانيت الصقيلة والبيوت القديمة البديعة والمصابيح التى بلون الشفق .. أرواح الشعراء الذين قضوا من شدة الصقيع ومكثت أرواحهم تشع بالنور . شارع رسامى الأرصفة وعازفى البلاليكا والسماوات الملونة وعرائس الماتروشكا والصبايا المتسكعات والمغنين فى الهواء الطلق . وكان هؤلاء الشعراء ينشدون قصائدهم فى الهواء الطلق .. فى شارع أرباط .

فى البداية ينتحى الشاعر ركنا وينزل حقيبة كتفه على الأرض ويبدأ فى إلقاء قصائده بصوت جهير . ولحظة بعد لحظة يبدأ تكون دائرة المستمعين من حوله . يستعيدونه فيعيد . ويستزيدونه فيزيد . وعندما يصل إلى خاتمة قصائده ، يتوجه إلى الجمهور منبهاً إلى أن القصائد التى أنشدها موجودة فى كتيب مطبوع بالجهود الذاتية وهو يبيعه لمن يريد .

وتتراوح أسعار هذه الكتيبات ما بين الروبل والروبلين . ولقد جمعت بعضاً منها .

لم تعجبنى طريقة توزيع هذه الكتيبات . فما إن يبدأ شاعر إلقاء قصائده حتى أتوقع أن ينتهى بالسؤال ومع كثرة ترددى على اربار صرت أتبين بعضاً من الصفات التى تجمع بين هؤلاء الشعراء ، فهم فى الغالب شبان فى العقد الثالث من العمر . وكتيباتهم مطبوعة على الرونيو طباعة ركيكة ومزينة برسوم كاريكاتورية . وفى الحقيقة لم أر فى معظم ما سمعته لشعراء شارع آرباط غير نظم كاريكاتورى ذى طابع سياسى انتقادى .

أما عن الشكل فهو بسيط ونمطى وذو إيقاع واحد تقريبا لا صور مركبة ولا أستعارات بعيدة المنال . شىء أشبه بالزجل عندنا . والموضوع ما هو إلا تنويعات على لحن سياسى واحد .. إنتقاد للقادة السياسيين وسخرية من الحزب وأحياناً تقريظ للبعض مثل « يلتسين » . ثمة شجاعة صبيانية تنال من شخص جورباتشوف أو ليجاتشوف ودائما هناك النقمة على « رايسا » زوجة جورباتشوف ولا بأس بذلك كله . لكننى كنت أطمع فى شىء أغنى وأبهى .. شىء يليق بعمق قلب روسيا بوشكين وليرمنتوف . ولم أعثر على ذلك فى آرباط .

بريد إبداع

لم يكن بوسع أسرة تحرير « إبداع » ، وهى تواصل جهدها لكى تضيق الفجوة عددا بعد عدد - بين الحلم والواقع ، أو بين الطموح وما يتحقق منه ، أن تتجاهل عشرات الرسائل التى تصلها ، فى زيادة مطردة ، كل شهر . ولذا ، فقد استقر رأينا على أن نخصص هذه الصفحات كل عدد ، لنتواصل فيها مع قرائنا . فلئن كان أصحاب الرسائل من هؤلاء القراء ، - وأغلبهم يخوضون بحماسة ودأب المعارك الضرورية الأولى مع أدواتهم ، فى مجال الشعر والقصة والمسرحية والدراسة الأدبية - قد حرصوا على أن يطلعونا على محاولاتهم ويتواصلوا معنا ، فإن واجبنا ألا نكون أقل حرصا . ولن نعد بأكثر من أن نقرأ كل ما يصلنا بعناية حقيقية ، لا يشوبها تقصير أو إهمال ، ولكنها لن تصل أبدا إلى مستوى المجاملة التى نعلم ضررها القاتل ، على الكاتب أو الأديب الناشىء ، قبل أى طرف آخر . ولسنا نريد من قرائنا إلا أن يعلموا أن مساحة النصوص الإبداعية لم تضق كماً إلا لأنها قد اتسعت كيفاً وستكون سعادتنا جمة ، إذا ما عثرنا بين ما يصلنا من مواد ، على نصوص رفيعة وراءها مواهب حقيقية ، وقد حدث ذلك بالفعل مع قصيدة « وفاء رزق » المنشورة فى العدد الماضى ، وثقتنا بأن ذلك سيتكرر ، هى من ثقتنا فى ضمير الأمة ، الذى تجسده ضمائر مبدعيها ومواهبهم ، مهما ثقلت وطأة الظرف التاريخى واشتدت مرارة المحن ، بل إن هذا الظرف بالذات ، هو المحك الأمثل لقدرات المبدعين وطاقاتهم الخلاقة .

***

اتسعت الرقعة الجغرافية للرسائل التى وصلتنا ، لتشمل - عربيا - المغرب وتونس والسعودية وبعض إمارات الخليج العربى ،

*

واتسعت هذه الرقعة محليا أيضا ، لتغطى أغلب أقاليم مصر ومحافظاتها ، من القاهرة : (**عباس محمود عامر - وصفى صادق - حسن حامد - حاتم فؤاد - خالد مصطفى**) ، ومن الدقهلية : (**حسن الصاوى - أشرف ابو زينة - برهام محمد برهام**) ، ومن قنا والأقصر : (**حسين القباحى - أشرف فراج - سيد خضير - الطيب اديب - محمد محمود عبد اللاه - محمد حجاج**) ، ومن المنوفية (**خالد السندوبى - ابراهيم خطاب**) ومن بنى سويف : (**أنور كامل - عطية محمد**) ، ومن سيناء والعريش . (**حاتم عبد الهادى - سمير محسن**) ، وكذلك أسيوط والشرقية والبحيرة واسكندرية ، ولن يكون بوسعنا أن نرد - بالطبع - على جميع الرسائل . ولكننا سنقف فقط عند بعض النماذج التى نجت من أخطاء اللغة ، ووشت بمقدرة أصحابها على تطوير أدواتهم وتوظيف طاقاتهم الفنية لما هو أنضج . وقد توزعت هذه النماذج بين الدراسة والمسرحية والقصيدة والقصة .

*

هذه - مثلا - دراسة أرسلها « **عبد الرحمن عبد المولى** » من إسكندرية ، عنوانها : (اتصافات إيمان مرسال) ، وتدور حول الديوان الذى أصدرته الشاعرة المصرية الشابة « **إيمان مرسال** » فى العام الماضى بعنوان : (اتصافات تخرج من كاف التكوين) . وهى دراسة مليئة بالإحصاءات

التي لم تُعنَ بـاستخلاص الـدلالات في سياق رؤية نقدية متسقة ، ولذا لم يستطع الكاتب ان ينفذ إلى القضايا الفنية الجوهرية ، التي يثيرها الديوان . وهناك دراسة اخرى من إسكندرية ايضـا ، ارسلها « عـلي عوض الله كـرار » ، يعالج فيها بعض القضايـا النظريـة في النقد السينمـائي ، وقد طـالت الـدراسـة إلى حـد اكثيـر . ولكننـا سنحاول ان نستخلص اهم الافكار الجادة في هذه الدراسة ، لعرضهـا في عدد قادم .

❋

وهذه مسرحيـة شعريـة من فصل واحـد ، ارسل بها من الجيزة « حسن مهران » ، وهي بعنوان : (عدلك يا ابن الخطاب) ، تستوحي المسرحية أحداث الخليج الأخيرة ، ولكنها تقنع بما فوق السطح ، فضلا عن غياب الصيـاغـة الشعرية ، وغلبة الخطابة والنثريـة ، والخلل العروضي غير المبرر .

❋

وهذه عشرات القصائد التي حملتهـا إلينا الرسائل ، تكاد تشترك ـ جميعا ـ في خصائص عامة واحدة ، سلبا وإيجابا ، ولذا فإن بعض نمـاذجها يغني عن بعض ، يقـول « حسـين القباحي » في إحدى هذه القصائد :

نفرقت الطير في الأرض
للبحث عني
وخيل من القش تعدو
تؤرجح احلامنا في الهواء

امـا « عباس محمـود عـامـر » ، فيبـدا قصيدته : (طيور النار) هكذا :

تُشهـر في وجه البـدر مناقـير الليـل
والالسن تنثر ثرثرة
ترشح ، تنصب بـين الرئتـين
مغارات من دم

ويقـول « حسـن الصـاوي » في مطلـع قصيدته :

فتح الزجاجة بين آهات الشبق
فتح الورق
فتح البكارات التي من قبل
لما تنغلق
متناسيا في البيت شطرا ناقصا
لا يستكين على الورق

❋

تشتـرك هـذه النمـاذج ، كمـا هـو واضـح ، في الاستسـلام لتـداعيـات عاطفية او إيقاعية او لغـوية ، دون ان تكـون هناك تجـربة واضحـة تفـرض تشكّلها وتبرره ، من خـلال بنـاء فني محدد ورؤية واضحة .

ولعـل افضل مـاوصلنا من شعـر ، يتمثل تحديـدا في قصيدتـين ، اولاهما للشاعر « عزت الطيرى » ، تقول بعض مقاطعها :

قالت : اريدك
قلت : اتفقنا
فانا اريدني ايضا !

❋ ❋ ❋

انا خميس الجمعة
انا جمعة الخميس
انا الثلاثاء !

امـا ثـانيتهمـا ، فقصيـدة « سعـد الـدين عـرفـة » ، التي اسمـاهـا (غروب) ، ويقول فيها

ياصاحبي ..
شيء يحوم في دمي ..
معربدا .. معربدا
ولا يزال مرغيا ومزبدا

ينتهي حديثه المكررا :

« إني فشلت .. مارقا
وتائبا وعابدا » .

ومع ذلك ، لا تخلو هاتان القصيدتـان من سلبيات واضحة ، فـأولاهما لم تستطـع ان تفجر ما في المفارقة من شعرية كامنة ، فبقيت على جمودهـا النثرى ، لا تشـير إلى ابعد من ذاتها في تلاعبها المجاني بأطرافها . والثانيـة وقفت عند حدود التجارب الشعرية التي قتلها رواد الشعر الحر ، ولاكها من بعدهم صغـار الشعراء .

❋

يتـوقـع اصـدقـاؤنـا كتـاب القصـة ـ وما اكثرهم ، كما تدل على ذلك الرسائل التي تصلنا ـ ان يعرفوا الإجابة على مجمـوعة من الاسئلة المتشابكة : متى تنشر القصة ؟ وإذا لم تكن ستنشر فمـا الاسبـاب ، بـالتفصيـل ؟ ومـا هذا التـدقيق المبالـغ فيه حـول الاخطاء اللغوية والإملائية .. اليس هذا عمل المصحح؟ واسئلة اخرى كثيرة .

ومن الطبيعي ان يكـون صـاحب العمـل الفني ـ خاصة إذا كان شابا في بداية الطريق ـ حريصا عـلى عمله ، قلقـا من أجله متحمسـا لنشره . ولكن الملاحظ ان كثيراً من الاصدقاء لا يهتمون بأن يشركوا اصدقاءهم او اساتذتهم في الحكم على القصة قبل إرسالها لمجلة مثـل « إبداع » ، ولو انهم فعلـوا ذلك لـوجدوا من الأفضل لهم ان يتريثـوا ليعيدوا النظـر فيما كتبوا ، وان يحاولوا من جديد .

ونُحيـل جميع الاصـدقاء هنـا إلى تجربـة استاذنا يحيى حقي الذي يقول « إنني حين اكتب أُغلق فمي واشـلُّ أوتار صـوتي ، حتى لا انخدع بالكلمـات ذات الرنـين » إنه يقـول ذلك ، ويفعل ذلك إلى الآن .

ولا نستطيع بالطبع ان نجيب على كل الرسائل التى تصلنا من كتاب القصة ، فهى كمٌ هائل ، ولكن يمكن أن نلاحظ بعض السمات التى تشترك فيها أغلب القصص :

انسجام ـ حافظ محمد حافظ :

« .. كل شيء هنا هادئا .. المنزل خالى إلا من إياه » « يمشى إلى البحر مفرود الصدر .. صلد البنيان تسبقه الرعشة والأطراف .. »

وبعد كل هذا التعب والاسلوب المتعثر نكتشف أن الرجل كان يحلم ، وليس هناك قصة .

« رسام الشاهد » ـ سعاد الصاوى ـ كفر صقر :

الأخطاء اللغوية تكشف عن صعوبة تكوين الجملة العربية السليمة ؛ فحين تكتبين كانت عيناه مراوغة ، لكن الكلمة لم تمضى ، بأن يأتى الأسلوب أيضا هكذا :

« ظل ليضع هاوية قبرى فوق الأطلال لتلمع فضياً فى كل مساء » !!

« القدر » حمدى محمود مبارك ـ البحر الاحمر :

ليست المشكلة فى قصتك انك تختصر حياة كاملة فى أقل من ثلاثة أسطر على هذا النحو :

« .. مرت الأيام ، وتعيين جابر فى جمارك لمدينة ، فحمد الله كثيراً وعاهد نفسه على بذل اقصى جهد ليتقدم فى وظيفته ، وها هى السنين تمر سريعة شاهدة على إخلاصه ... »

وإنما المشكلة أن القصة التى لاتتجاوز صفحة واحدة تجرى وراء فكرة الكنز القديم الذى يحصل عليه الناس الطيبون بمعجزة فالرجل الأجنبى يكتب كل ما يملك لجابر هذا بمفاجأة غريبة ليست مقبولة حتى لو حدثت فى الحياة مرة كل مليون مرة .

« الحقيبة السوداء » ـ الحسينى الهادى خلف ـ بنى عبيد دقهلية

أكثر من القصة السابقة ترتفع هنا نغمة الوعظ ، لتصبح القصة نصيحة مباشرة ودعوة إلى حسن الخلق وتحذيراً من غواية المال ؛ فهذان صديقان يعثران على حقيبة سوداء ، وحين يكتشفان ان بها نقوداً يبدأ بينهما الصراع ، ويحاول الاقوى والاصغر سناً أن يغرق صديقه فى الترعة المجاورة ، ولكن صاحب الحقيبة يأتى ويأخذها ويتركهما يتقابلان ، لأن الطمع عاقبته وخيمة كما نعرف .

« عصاب » خالد السنديونى ـ الشهداء ـ منوفية :

هذه هى الفقرة الأولى من قصة الصديق خالد ، أترك للقراء الحكم عليها ، فربما يفهمون مالم افهمه ، أو يكتشفون شيئاً لم يساعدنى اسلوب الكاتب فى الوصول إليه :

« مقهى عتيق على حافة مستنقع عصابى لاتبدو فيه أية خيالات لمستنسخات الوجوه الباليه التى تعبر فى زهو ، تحفه الريح الخفيفة التى تمهد لموكب الأضواء الخافته العابرة فى الليل ، فتكنس الرجل الوحيد الذى على حافة الانفجار يحاول استعادة الأرقام السرية لحقيبته القديمة ، بينما تحمل آثار الجرائم الصغيرة التى يخلفها الناس إلى فضاء نظرة هلامية يقبع التفكير فى ركنها البعيد كرجل وإعادته كامرأة » !!

« غدر ـ خيبة » السيد عبد الله الخولى ـ صناديد غربية :

يشكو الصديق عبد الله من أن المجلة تهمل قصصه ، وهذه قصة كاملة من القصص الثلاث التى ارسلها إلينا ، ننشرها مع تعليق واحد يتصل بالموضوع « فقضية الرجل الغنى القادم من بلاد النفط ليشترى الفتيات بنقوده ، أصبحت قضية متكررة ، ويحتاج قصها من جديد إلى معالجتها معالجة جديدة ، على كل حال هذه هى القصة :

غدر

فى الشتاء :

عندما انهمر المطر ، كانت تقف بجانبى ، جذبتنى سمرتها ووددت ساعتها أن اخبئها تحت جلدى لأقيها قر الشتاء .. قدمت لها مظلتى غير آبه بماء المطر الساقط على رئتى وتعارفنا وتحاببنا .

فى الصيف :

جاء القادم من بلاد النفط محملاً بالزاد وخطفها ، وعندما قابلتنى صدفة ، وانا أقطع نهر الشارع ، واريت وجهها خلف مظلتها التى تقيها حر الصيف .

● **الصديق د . جابر عبد العزيز ـ الاسكندرية**

لابد أن تحاول مرة ثانية .. وربما تحتاج إلى الثانى اكثر ؛ فالقصص الأربع التى ارسلتها إلينا يبدو أنها كتبت فى جلسة واحدة .

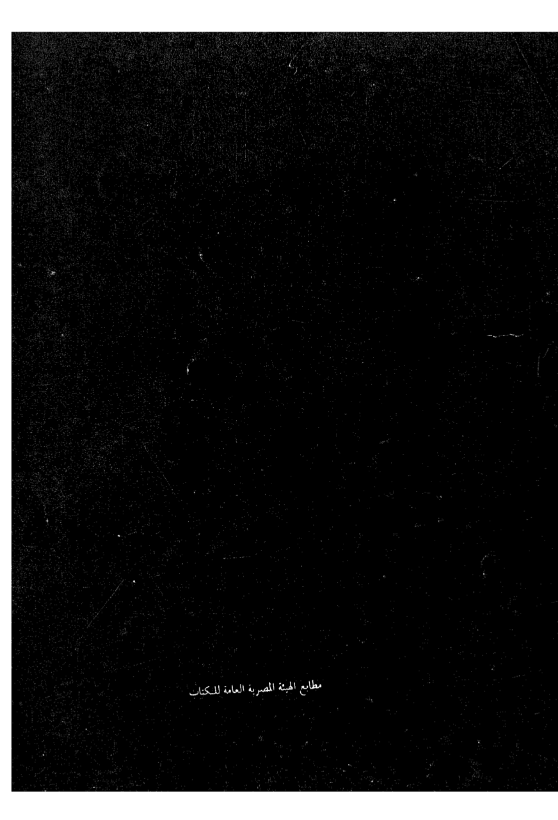
● **الصديق حماد احمد صبح ـ نجران ـ المملكة العربية السعودية**

شكراً لرسالتك الرقيقة ، ننتظر منك قصة جديدة ، فالموضوع أكبر من أن يعالج فى صفحة واحدة وبضعة أسطر .

● **الاخت مريم السيد نور الدين ـ الهرم**

ليست هناك شروط للنشر فى « إبداع » الشرط الوحيد أن يكون العمل جيداً .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١.
رقم الايداع بدار الكتب ١٤٥٠/٩١


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب





العدد السادس ● يونيو ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

تصدر عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس ـ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ـ البحرين ٧٥٠ فلسا ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ من الدينار ـ السعودية ١٤ ريالا ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ١٥٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٥ ريالا ـ ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم ـ سلطنة عمان ٧٥٠ بيزة ـ غزة ٧٥ سنتا ـ لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن ٥٠ قرشا

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة التاسعة ● يونية ١٩٩١ ـ ذو القعدة ١٤١١

هذا العدد

● الشعر

● القصة

● الفن التشكيلى

● المقالات والدراسات

● المتابعات

● الرسائل

● حوارات

يحيى حقي

معاتبات

عن اللغة العربية

أرى جمهرة المثقفين جالسين فى استرخاء ، وأمامهم أمثلة مخجلة لانهيار اللغة العربية ، مثلا : إننى أستمع إلى مناقشة رسالة دكتوراه فى أى جامعة من جامعاتنا ؛ فاجد الأساتذة المحكمين يقولون للطالب : لقد قلقلت سيبويه فى قبره ، أغلاط بسيطة ، اسم كان وخبر إن وما أشبه ، أشياء ليست صعبة ، ثم يقولون له : ابحث عمن يصلح لك الرسالة ، فهم مُقرون بأن هذا داء لاشفاء منه .. هذه نكبة . والنكبة الثانية كثرة الأخطاء فى الكتب التى تطبع ، وليس هناك محاولة لتفسير هذا الوضع . أتذكر الآن بحزن مطبوعات دار الكتب ودار المعارف ، لم يكن فيها خطأ واحد ، وكنت حين أطالع فى آخر الكتاب « قام بتصحيح هذا الكتاب العبد الفقير إلى الله الشيخ العنيسوى أو العدوى » ، كنت اقرأ له الفاتحة ، لأننى أدرك أن علمى متوقف على هذا الرجل .

نحن فى غفلة شديدة حين نقبل هذا الوضع الشائن دون أن نبذل أى مجهود ، وقد انتبه أجدادنا أن اللغة العربية وتعليمها مشكلة فأثبتوا النقط والتشكيل ،وكأنهم كانوا يعرفون أننا سنقع فى هذه المشكلة . يجب إذن أن نتحرك ، وأظن أننى محق حين أوجه عتابى إلى الشباب .. لا بد أن ينبعث فى الأمة شعور قوى بأن اللغة هى وسيلة نقل الفكر ، فإذا لم أكن أعبر بلغة صحيحة ، فأنا لا أستطيع أن أفكر أيضاً .

ومن المناسب هنا أن أذكرك بالمبدأ الذى ناديت به دائما وهو حتمية وضع اللفظ فى مكانه ، لأن هذا يؤدى إلى وضوح الرؤية ، وينبغى أن يحرص الكاتب على ألا يكون هناك أى غموض فى المعنى أو زلزلة ، وحيث يستقر اللفظ فى مكانه تجد كذلك أن الفكر استقام ، واللغة العربية

بتراثها القديم قادرة على الإيحاء بما تقول بعد ذلك إذا أحسنت وضع كل لفظ فى مكانه . وينبغى الا تستهـويك نغمة الكلمات بادىء ذى بدء ، وقد تعلمت ـ وهذه تجربة شخصية انقلها إليك ـ أن أطبق شفتى وأشلَّ أوتار صوتى لينصرف اهتمامى كله إلى تحديد المعنى . والعجيب ان هذه النغمة التى كنت أطمع فيها بدت بعد ، لا قبل ، أن اكتب .

واللغة العامية :

لكى تتقن العربية لابد أن تتقن العامية ـ هذه آخر الأفكار التى جاءتنى فى الشيخوخة ـ نحن نفكر فى كل شئون الحياة من حولنا باللغة العامية ، ونحن نهتز لها ، فلابد أن نحب ـ نعشق ـ هذه اللغة ، ولكن العامية كذلك لها مستويات : المستوى الذى تذهب به إلى السوق لتشترى وتتكلم ، ضع هذا فى كيس وألقه فى البحر . المستوى الثانى هو اللغة العامية الراقية ، الأمثال ، الأغانى الشعبية .. خذ مثلاً قول القائل بالعامية :

خبط الهوى عالباب
قلت الحبيب جانى
أتاريك يا باب كداب
تتهز بالعانى

فمثل هذه الكلمات هى التى توقظ الإحساس الفنى بجمال اللغة ، ويجب أن تشحن نفسك بهذه الهزات الروحية التى استنقذتها من اللغة العامية ، ولكن حذار من الترجمة ، أقصد حذار أن تترجم العامية إلى الفصحى ، لأن هذا يفسد كل شىء .

قفزة أخيرة عن التميز

لا يقتصر مطلب الفنان من نفسه ولا مطلبنا منه على الإتيان بإضافة أو حتى بابتكار ، بل يضاف إليه مطلب آخر أشد لزوماً وعُسراً ؛ مطلب التميز ؛ بأن تكون له سمة ينفرد بها ، ومزاج يختص به ، وذبذبة أعصاب لا نجدها عند غيره ، وتناول للكون والحياة لا نعهده بين آخرين . وبهذا يصدق على الفن وصفه بأنه كشف وإفساح ـ بالتالى ـ لمجال الرؤية والحس ، ونفاذ إلى الأعماق ، واعتماد البصر على البصيرة ، للوصول إلى الجوهر بعد المظهر ، حينئذ تتمثل سلامة المنطق ـ لا التناقض ـ فى قولنا إنه كلما اختلفت شهادة الشهود وتباينت زادت قدراتنا على أن نحدس سر الحقيقة ، دوراننا حولها واقترابا منها ، وإن ظل هذا الحدس ابداً ـ وهذا هو قدر الإنسان ـ لا يرقى إلى مرتبة اليقين .

هذا التميز تتناوب عليه صور مختلفة ، فهو بطبيعة الحال يتعدد بتعدد طبيعة الأفراد ؛ فنجد إنسانا تتناهبه اهتمامات جمة ، تتبين بالأخص بعد أن يكتمل إنتاجه ويختمه الموت أو نضوب العطاء ، يعينه على ذلك تعدد أشواقه ومواجعه ، تجاربه وأسفاره . نستطيع معه أن نتتبع الفروق بين مراحل حياته وإنتاجه ، وكيف تنقل من عقيدة إلى أخرى ، ربما من الضد إلى الضد . كما نرى كاتبا يلح عليه طول عمره اهتمام بقضية لا يتعداها ، تظل تؤرقه ، ويظل يدور حولها بلا انقطاع ، كأنما يراها عقدة العقد .

ولنا أن نقارب بين الاثنين ، ولكن ليس لنا أن نفاضل بينهما ؛ فليس للفن طريق واحد يسلكه ، يكفيه أن يكتمل

له صدقه وأصالته وكرامته . فلا مفاضلة بين طبقتين ، بل المفاضلة إذا جازت ـ بين نمطين .

ما نبحث عنه عند قراءة ديوان شعر أو مجموعة من القصص ، هو مزاج الشاعر أو القصاص ، الذى نـأمل الا يتراوح من النقيض إلى النقيض ، وإن كانت طبيعـة البشر ألا يسلم الإنسان من هذا التـراوح ، ولابأس أن يتغـير المزاج من قصيـدة أو قصة عن أخـرى ، ولكنى لا أتنازل عن مطلبى بثبات مزاج الفنان ، وأشبهه بنتيجة الحائط لها سند صلب ثابت وأوراق صغيرة تنزع واحدة بعد أخرى للدلالة على انقضاء اليوم .

هل ترانى أطلت الحديث عن نفسى ؟ يبدو أن هذا عيب أصيل فى ، فإننى أتذكر أن أمى رحمهـا الله كانت تزجرنى وتؤدبنى إذا فعلته .

محمـــود كــامــل

عبد الوهاب ونزعة الابتكار

بالرغم من أن محمد عبد الوهاب بـدأ حياتـه الفنية مردداً لقصائد الشيخ سـلامه حجـازى ، وبعض أدوار ومـوشحات عبـده الحـامـولى محمد عثمـان بـأسلـوبهـا التقليدى ، إلا أنه ـ كما اتضح بعد ذلك ـ لم يكن مقتنعا بهذا اللون من الغناء ؛ فعندمـا نضجت موهبتـه الفنية وتبلورت رؤيته ، وجمع فى دراسته بين الموسيقى الشرقية بنادى الموسيقى الشـرقى ، والموسيقى الغـربية بمعهـد برجرين الإيطالى ، بدأ يثور على القديم ويحاول ان يسلك طريقاً خاصة به ، هى التى ميزته بعد ذلـك وجعلت من أعماله الفنية نماذج للتطور والتجديد .

وقـد استطاع عبـد الوهـاب ، بذكـائه وثقـافتـه وشفافيته وشبـابه ، أن يجـذب إليه جمهـور المستمعين الكبير ، فالتف حوله هذا الجمهور وناصر فكره الحضارى وأعجب بجرأته وتميزه .

ومنذ بداية الثلاثينات اتجه عبـد الوهـاب إلى تلحين أغاريده ، وكانت أهمها منلوجاته الخمسة المعروفة « كلنا بنحب القمر والقمر بيحب مين » و « نسيم الربيع يشعل فؤادى الحزين » ، وهما من كلمات الشاعر السفير أحمـد عبد المجيد ، و« أهون عليك تزيد نارى » للشيخ محمـد يونس القاضى ، ثم « الـلى يحب الجمال يسمـح بروحـه وماله » و « فى الليل لما خلى » وهما لأمير الشعراء أحمد شوقى .

ويـلاحظ فى اللحـن الأول أن البيـت الـذى يقـول « ما تقولّلى ازاى انساك/لا انا طايل تعذيب فى هـواك/ ولا قادر قلبى يسلاك » أن عبد الوهاب استخدم إيقـاع الفوكس تروت الأقصى ، كمـا استعان لأول مـرة بالسلم الملون المعروف عند الغرب بالسلم الكرومـاتى المكون من اثنى عشر صوتا . أما فى اللحن الثانى فقد استخدم إيقاع

الفالس المرح فى الجزء الذى يقول « والندى ينزل على الورد الجميل / بينعشه ويطيب شذاه » وفى اللحن الثالث عاد لاستخدام السلم الملون مرة أخرى فى البيتين التالين :

كان عهدى فى الهوى يانعيش سوا يانموت سوا
أحلام وطارت فى الهوى تركت مريض من غير دوا

وفى اللحن الرابع عندما غنى هذين البيتين :

تيجى تصيده يصيدك ومن سلم من حباله
وكل خالى مسيره يعذب الحب باله

شاركه فى الغناء صوت مجموعة « السنيدة » وبذلك سار اللحن فى خطين نغميين فجاء عميقاً بطريقة لم تعهدها الأغنية العربية قبل ذلك . وفى اللحن الخامس أضاف عبد الوهاب إلى آلات التخت التقليدى آلتين غربيتين هما الفيولونسيل أو « التشللو » وهى من أسرة الكمان ، والكاستانيت وهى آلة إيقاعية ، كما استهل اللحن بغناء حر مرسل غير مرتبط بإيقاع موسيقى ، وهو أسلوب لم يكن معروفاً فى صياغة المونولوج الغنائى فى ذلك الوقت ، مما أكسب اللحن ثراء .

وإذا كان عبده الحامولى المتوفى عام ١٩٠١ قد استخدم فى الغناء المصرى مقام الحجاز كار لأول مرة ، واستخدم محمد عثمان المتوفى عام ١٩٠٠ مقام الشوق أفزا ، واستعان ابراهيم القبانى المتوفى عام ١٩٢٧ بمقام اليستبنكار ، وأضاف داود حسنى المتوفى عام ١٩٣٧ مقام السنديده ، وسيد درويش المتوفى عام ١٩٢٣ مقام الزنكولاه المعروف بالزنجران . فإن عبد الوهاب هو الآخر قد نقل إلينا مقام اللامى العراقى فى ألحانه الثلاثة :

اسمح وقوللى يا نور العين ، ياللى زرعتوا البرتقال ، قلبى بيقوللى كلام وانت بتقوللى كلام .

وكان عبد الوهاب حين اتجه إلى التأليف الموسيقى فى بداية الثلاثينات ، يهدف إلى خلق جيل جديد من مستحقى الموسيقى الخالصة ، ويمكن للمستمع أن يطرب لهذه الموسيقى كما يطرب للغناء ، وكانت البداية هى معزوفة « فانتازى نهاوند » التى يدور فيها حوار رشيق بديع بين الآلات التقليدية : العود والقانون والكمان والناى .

وقد عرض عبد الوهاب على أصحاب شركة بيضا فون أن تسجل هذه المقطوعة على اسطوانات ، ولكنهم رفضوا ، باعتبار أن هذه مغامرة غير مضمونة النتائج . غير أن عبد الوهاب أصر على تنفيذ فكرته وتحمل جميع نفقات التسجيل ، وكان ذلك هو السبب أن يعرض عبد الوهاب أن يكون شريكا مع بيضافون ، حتى تتهيأ له الفرصة لتسجيل القطع الموسيقية سواء كانت من تأليفه أو تأليف غيره من الموسيقيين وقد أمكن لعبد الوهاب أن يسجل كل مؤلفاته الموسيقية التى تجاوزت خمسين معزوفة ، وهى نماذج تحتذى فى صياغتها ونسيجها اللحنى وفى الآلات الموسيقية ، واستخدام الأصوات البشرية لأول مرة فى التأليف الموسيقى المصرى .

وعمد عبد الوهاب إلى تطعيم بعض ألحانه بجمل من الموسيقى العالمية التى تأثر بها ، ولكنه كان يقدمها بحسه القومى وذوقه وشفافيته حتى تكون قريبة من المستمعين ، ومن هذه الألحان :

« أهون عليك — نسيم الربيع — الجندول — النهر



الخالد ــ أحب عيشة الحرية ــ يا دنيا يا غرامى ــ أيها الراقدون تحت التراب ــ جفنه علم الغزل ــ ياللى نويت تشغلنى ــ اجــرى اجــرى ــ القمــح الليلــة ــ بــلاش تبوسنى فى عينى » .

مجمــوعة كبيــرة من القصائــد والأغانى كمــا نرى ، تعرض عبد الوهاب بسببها لهجوم عنيف من المتشددين والمحافظين ، وقد دافع عن نفسه بأنه هو الجسر الــذى عبرت عليه الموسيقى الغربية إلى داخل الأسوار الشرقية وأنه يعى ما يفعل ، وهدفه هو تقريب هذه الموسيقى إلى الأذن العربية لتتذوقها .

إن تجديد عبد الوهاب لم يقف عند حد ؛ فعندما صاغ الموشح ، وهو لون من الغناء الجماعى ، خرج على هــذه القاعدة التى كان يسير عليها شيوخ الفن ، فلم يستعن بمجموعة الأصوات فى غناء بعض مقاطع الموشح ، وإنما انفرد وحده بالغناء مع الالتزام باستخدام أحد الإيقاعات الموسيقية الشائعة عادة فى الموشوحات وهو « المربع » .

وهذا الخروج عن القاعدة واضح ، برغم أن رصيد عبد الــوهاب من المــوشوحــات لم يتجاوز مــوشحــين همــا : « يا حبيبى كحل السهد جفونى » و « يا حبيبى أنت كل المراد » .

ولعل عبد الوهاب هو الوحيد بين الفنــانين الســابقين والمعاصرين ، الذى تخطى القاعدة التى أرساها الأوائل فى التلحين ، وهى أنه حين يبدأ الملحن صيــاغة لحن من مقام موسيقى معين ، فعليه أن يعود إليه فى نهاية اللحن ، وذلك واضح فى قصيدة « يا جارة الوادى » فقد بدأها عبد الوهاب من مقام البياتى وختمها بمقام الحسينى ، وواضح كذلك فى مونولوج « كثير يا قلبى الذل عليك » فقد بدأه من مقام حجاز كار كرد وختمه من مقام بيــاتى . أما أغنيــة « فكرونى » التى لحنها لأم كلثوم فقد بــدأها من مقــام راست وختمهــا من مقام الكــورد ،وأغنيــة « يــامــا أرق النسيم » التى لحنها لليلى مراد ، فقد بــدأها من مقــام البياتى وختمها من مقام العجم ، وبدأ قصيدة « قالت » لصفى الدين الحلى من مقام التكريــز وختمها من مقــام الراست .

وكان عبد الوهاب هنا أيضا يدافع عن وجهة نظره بأن الفن لا يخضع لقواعد وقيود ، بقــدر ما يخضــع للذوق والحــس والحس ، ووفقا لهــذا المبدأ العــام وصل عبــد الوهاب إلى كل المستمعين على اختلاف أذواقهم .

شـكرى محمد عـياد

نـاس وكـلاب



تقاسيم على ألحان قديمة

[إلى سعيد الكفراوى]

« ١ » الاتهـــام

ارتعب الأمين حين وجد نفسه مباشرة أمام المتهم . كان يتقدم سيدته وهى تفتح الباب . سار الثلاثة بهدوء نحو الشرفة .

كان الأمين يقيس خطواته جيداً ، ويقيس كلماته قبل أن يقولها .

ـــ ما الموضوع ؟

سألت السيدة ، التى بدت عيناها كبيرتان جدا وراء نظارتها المحدبة ، وهى تثبتهما فى عينيه ، وشعرها الخفيف الأشيب الساقط على جبينها الأسمر تبين منه حسنتان ـــ بل ثلاث ـــ فى لون تنوة القهوة .

لم يجب على الفور . فسألته مرة أخرى :

ـــ ألست أنت الذى بعثك محمود ؟

اللوا محمود . ولو أنه لم ير اللوا محمود فى حياته . ابن أختها اللوا محمود أمر ضابط النقطة وضابط النقطة أمره .

تكلم ناظراً إلى درابزين الشرفة وكأنه يقرأ الكلمات القليلة بين شقوق الدهان :

ـــ شكوى من الكلب مرة أخرى .

ـــ خليهم يشكوا .

متلعثما :

ـــ هذه المرة الحكاية كبيرة . اللبان طلب تحويله للمتشفى ، وتقرر له علاج أسبوع يمكن أن يمتد . يحتمل قضية وطلب تعويض .

لم يعد يجرؤ على مواجهة العينين . ولكن لحمهما تشتعلان نارا :

— اللبان هذا حرامى . يتخفى وراء أقساط اللبن . اسألنى أنا عنهم . شلة حرامية ، أى طريقة لدخول البيوت . أقل ما عندهم إفساد الخادمات . أنا رأيته يكلم البنت التى تشتغل فوق . بعد ما يعطيها اللبن يهمس بخبث : شىء آخر ؟ لماذا يقف معها بجانب السور دو دو دو . مسخرة واجرام وقلة حيا . بعد قليل يجيكم بلاغ عن جريمة سرقة فى هذا المنزل .

— يا افندم .. عندنا أربعة بلاغات سابقة عن هذا الكلب بالذات...

— ركس من فضلك .

— نعم . البوسطجى وكناس البلدية وأيضا ...

— ركس ذكى جدا . لا يؤذى أحداً إلا إذا لاحظ حركات مريبة .

طأطأ ركس رأسه فى تواضع ، وانسحب إلى ركن الشرفة .

— يا افندم .. فقط لو أمكن أن يغلق باب الحديقة جيداً بالترباس ...

— ألم تلاحظ أنه كان متربساً ؟ ... الآن حين فتحت لك ؟

شىء محير فعلا . هل يحتمل أن يفتح الترباس بنفسه ؟

— من ؟

يتردد :

— ركس ؟ ...

بحدة وغضب :

— فكر جيدا يا حضرة الأمين . الحرامى طبعا ...

ظل ركس معتصماً بالصمت ، مثالاً للأدب ، له نظرات فيلسوف كلبى . وطرف بعينيه عندما سمع سيدته تصرخ :

— أثبت عندك هذه الشكوى . هناك ناس أشرار فى هذه المنطقة يريدون القضاء على ركس بأية وسيلة . قبل اسبوعين رموا له قطعة لحم مسمومة . ركس ذكى جداً وأنوف أيضا . لا يأكل إلا من يدى . لا يبعد أن أحدهم سيطلق عليه رصاصة .

— بعيد الشر يا أفندم .

— ليس المقصود ركس طبعا .

— بعيد الشر يا افندم .

لم يتحمل النظرة الشذراء التى شعر بها تسلخ وجهه ، فانحنى على دفتره يكتب بسرعة وهو لا يكاد يتحكم فى ارتجاف يده . كان ركس ينبح ليساعد سيدته . وكانت حركة اليد المرتجفة هى الفعل الوحيد الذى يمكنه من إثبات وجوده :

قرأت المحضر وهى ممسكة بالدفتر على بعد ، وشفتاها مزمومتان ، ووقعت بالقلم الذى قدمه إليها .

وتحرك الموكب ثانية نحو باب الحديقة . وعندما التفت الأمين ليحيى لاحظ لأول مرة أن للسيدة العجوز أنفا كبيراً مفلطحاً يشبه أنف ركس .

« ٢ » من مثل هركولس ؟

« حزينة اليوم روحى » .

ظل يرددها فى سره ، وهو يتأمل وجهها الملائكى ، تظلله سحابة هم ، نظراتها تائهة ، كأنها تطفو فى جو الحجرة ، وكلامها جمل قصيرة ، بقدر ضرورات العمل لا أكثر . حتى المساحة الناصعة البياض عند ملتقى الركبتين بدت له حزينة وهو يختلس النظر إليها تحت سطح المكتب .

« لأجلك أحببت لبنان وهواء لبنان ، وكل شىء يأتى من لبنان . أدمنت تفاح لبنان رغم غلاء سعره . وقرأت جبران ومىّ زيادة ، وسافرت إلى لبنان عندما كانت الدنيا دنيا .. »

« فقط لو أعرف لماذا أنت حزينة .. »

يعرف أن لها أقارب فى القاهرة ، تزورهم أحيانا ويزورونها ، ولكنها فيما عدا ذلك تعيش وحيدة ، مكتفية بذاتها تماماً ، تسكن وسط المدينة ، قريبة من المكتب . موظفة نموذجية . سكرتيرة مترجمة علاقات عامة . لا غنى عنها . وفوق ذلك فتاة جادة . لا يمكن لأحد أن يعبث معها . لا رئيس ولا مرؤوس .

عندما كان حديثا فى المكتب ، اقترب منها مرة ، وهمس فى أذنيها : ألا يمكن أن نلتقى فى أحد هذه الأيام ؟

كانت تنظر فى أوراق على مكتبها . رفعت إليه عينيها الصافيتين ، كأنهما عينا طفلة .. وطيف الابتسامة الذى يكون جزءاً من جوابها ، لكل أحد ، فى كل مناسبة ، لم يتضح بعد :

— كلام عن العمل ؟

تشجع ، وهمس ثانية :

— لا .

غاب طيف الابتسامة نهائيا . ومع ذلك وعدته بلقاء فى جزيرة الشاى . كان اللقاء مختصرا . كاد ييأس دون أن ييأس . شعر بحماقته وهى تجيب على عرضه بالزواج : إننا لم نكد نعرف بعضنا .

انتظر شهوراً . بدا أن المعرفة لا تتقدم . دعته إلى منزلها مع زملاء المكتب ، فى مناسبتين دينيتين ، وكانت مضيفة رائعة ، وبقى الجوساراً ومحتشما وكأن هناك اتفاقا بين الجميع انهم يقضون وقتا طيبا وسيخرجون كما دخلوا .

الجميع عندها سواسية كأسنان المشط ، أو كنكرات مسرحية . حين تطلب ، حين تسأل ، حين تجيب ، حين تعطى ، نبرتها محايدة نقيت تماما من أى أثر للرجاء

أو الإنعام . لم يكن صوتها يكتسب تلك الرنة الآمرة ، المختلفة كل الاختلاف عن صوتها العادى ، وكأنها شخص آخر ، إلا حين تخاطب ساعى المكتب الذى كان يتلقى أوامره عادة منها ، وكان يؤدى لها أيضا بعض الخدمات المنزلية ، وعرف فى فترة ما أنه كان يذهب إلى بيتها بانتظام ، مرتين فى الأسبوع ، للتنظيف ، حاول فالح أن يستدرجه ليعرف بعض الأشياء عن حياتها ولكن الفتى لم يكن لديه أية معلومات ، وشعر فالح بالحرج ولكن أضمر حقداً على الفتى الريفى الوسيم . وسأل نفسه عدة مرات : ألم تكن هى التى اختارته للعمل فى المكتب ؟ بعض فتيان الريف لهم هذه الوجوه البيضاء المربربة المشربة بالحمرة ، لون قريب من لون بشرتها إلا أنه يتدفق بالصحة والدموية . وعندما لا حظ انقطاعه عن الذهاب إلى بيتها سأله عن السبب ، فأجابه باختصار أنها أحضرت امرأة من الجمعية .

الجمعية النسائية ــ جمعية نسائية ما ــ تشغل جانبا من حياة الآنسة ليلى أحيانا تأتى بعض العضوات إلى المكتب لأمور مستعجلة ويسمع فالح كلمات متناثرة عن قضية المرأة ولو أنه لا يعرف حتى الآن ما هى قضية المرأة . عضوتان بالذات تثيران غيظه : إحداهما تلبس دائما سترة رجالية رمادية ، ولولا أن تحتها جونلة لحسبها بصدرها الماسح وشعرها القصير رجلاً أو مسخ رجل . أما الأخرى فقصيرة بارزة الحقيبة دائمة الابتسام ، وعلى وجهها مكياج كثير . يظهر أن هناك جناحين مختلفين فى الجمعية . ترى هل حدث انقلاب ، وهل يمكن أن يكون هذا هو السبب فى الكآبة التى تبدو على وجه الآنسة ليلى ؟

قلب فالح يعتصره الألم ، ولكن ما قيمته فى هذه الحالة ؟ ما قيمة إخلاصه الدائم وحبه المكتوم ، إن لم

يحاول إخراجها من حزنها ؟ فجأة خطرت له فكرة ملهمة ، سألها ضاحكا :

ــ كيف حال هركولس ؟

هو كلبها اللولو الذى رآه معها عدة مرات فى شوارع جاردن ستى ، حين تهدأ ضجة النهار ويخلو الجو للمحبين وطالبى النزهة البريئة ، ورآها أكثر من مرة تضحك لشقاوة هركولس أو توبخه على عناده .

ولأول مرة ، فى ذلك الصباح الحزين ، رفعت وجهها ونظرت إليه مباشرة ، ولمعت فى عينيها الجميلتين دمعتان كبيرتان :

ــ هركولس فى المستشفى .

احتراماً لحزنها كتم فالح ضحكته وسألها بجد :

ــ هل الحالة خطيرة جدا ؟

أو مأت برأسها مرتين وهى تتحكم فى انفعالها ببطولة حتى لا تجهش بالبكاء . وبدت له اللحظة مناسبة للاقتراب :

ــ الكلاب أعمار . يعوضك الله خيراً منه .

أفلح فالح فى إخراجها من حزنها . انفجرت غاضبة

ــ مثل هركولس ؟

« ٣ » عملها واستراح

شارع هادىء وقلما تجد فى القاهرة شارعاً هادئا . فلات قليلة وبيوت قديمة نوعا ، لا تزيد عن ثلاثة طوابق ، وفى الجهة المقابلة سور مرتفع يمتد بطول الشارع الذى لا يزيد طوله عن مائة متر . لا يدرى ماذا وراء السور : ربما كان ناديا بحديقة كبيرة وروّاد قليلون فى هذه الساعة ، ربما كان معسكراً أو ربما كان مستشفى ، وهو يتمشى فى الشارع الهادىء ذهاباً وجيئة ، مستمتعا بضوء الشمس فى ذلك الصباح الشتوى حتى شعر بالدفء .

سعداء سكان هذا الشارع . مرفأ جميل وسط بحر هائج . ملجأ أمين من صخب السيارات والمارة . أن تكون ساكنا فى واحد من هذه البيوت ، بإيجار قديم ، وقريباً من محل عملك ، والسوق أيضا غير بعيد ، هذا هو النعيم المقيم .

... لماذا لا يخرج .. قال له خمس دقائق وقد فات أكثر من ربع ساعة ، وهو يتمشى ذهاباً وجيئة ، ومنظر الفلا التى دخلها لا يبدو له مرحبا ، بحديقتها المنسقة واللافتة الكبيرة التى تحمل اسماً أعجميا بحروف عربية ، وهذا البواب النوبى الطويل الممتلىء الذى سأله : هل تريد شيئا ، فقال له إنه لا يريد شيئا ومد حدود سيره إلى نهايتى الشارع .

الناصية الوحيدة فى منتصف الشارع عندها بقال ، جاءت بنت ووقفت بضع دقائق أمام الدكان ولم تشتر شيئا ، مرت بجانبه وهى تتقصع . مثلما كانت وهو معها فى الأسانسير ، والأسانسير يصعد ويهبط كالمجنون ويدها تروح وتجىء على الأزرار وهى تضحك بخلاعة .

لغز . هذه السيارات المصطفة بحذاء السور من أصحابها ؟ سكان هذه المنازل لا بد أن يكونوا الآن فى أعمالهم . ليس فى الشارع محلات عامة سوى هذا البقال الصغير والفلا التى دخلها صاحبه . لماذا لا يخرج . أصبح الأمر مزعجاً فعلا . لم ينظر فى الساعة حين دخل ، ولكن لابد أن يكون قد مر ثلث ساعة . ربما نصف ساعة . كيف يحل المسألة ؟ يذهب ويجىء ويطرد ذبابة حطت على أنفه بعصبية . سيارتهم هذه الواقفة بجانب صف البيوت لا تبعد كثيراً عن دكان البقالة .

الحل واضح . السيارات لموظفين فى أماكن قريبة . فى الشارع الرئيسى عدة شركات . لم يعد فى القاهرة حى واحد تقول عنه سكنى . ولا شارع واحد . لا يوجد أى نظام . لا توجد أى استعدادات . مر بجانب سيارتهم . لو وجد لها مكاناً بجانب السور لكان أفضل . هذا السخيف لم يترك له مفتاح السيارة . أصبح السير يؤلمه ولو جلس لا ستراح أكثر .

هل السيارة تحل المشكلة ؟ مر بجانب قدميه كلب صغير مسرع وكأنه ذاهبٌ فى مهمة : وقف لحظة ورفع إحدى خلفيتيه وبال . هوهو مرتين وواصل سيره .

أنتقل إلى الجانب الآخر من الشارع . أخذ يقرأ ماركات السيارات . الرصيف يظهر ويختفى وسط السيارات التى تقف مائلة بحذاء السور . المسألة فعلاً لم تعد تطاق . أمامهم ربع ساعة على الأقل قبل أن يصلوا ، حتى خروجه الآن من تلك الفلا اللعينة لا يحل المشكلة . بحث عن فراغ بجانب السور . مشى بهدوء بين سيارتين . لم يلتفت يمنة أو يسرة . فك أزرار بنطلونه .

محمود أمين العالم

« معلقات »

محمد عفيفى مطر

محمد عفيفى مطر ، واحد من ابرز الشعراء العرب المعاصرين عامة . بل ازعم انه مدرسة قائمة بذاتها فى ساحة الشعر العربى المعاصر ، بل اضيف إنه صاحب مشروع شعرى واع بذاته ، ونسيج وحده .

لا اقول إنه من شعراء الحداثة ، لأنى أخشى من هذه الكلمة ، بل اعدها غطاء إيديولوجيا مراوغا يهدف إلى تجاهل الإيديولوجية فى الشعر ، وطمس اختلاف المواقف ، ويكاد يقصر الشعر على سمات مجازية خاصة مطلقه فوق الزمن والتاريخ والمجتمع . وما يسمى بشعر الحداثة ، أو الحساسية الجديدة هو فى تقديرى موجة جديدة من موجات تطور التعبير الشعرى ومرحلة من مراحل تطور الخبرة الإبداعية المتواكبة مع تطور الواقع الاجتماعى التاريخى . وفى تاريخ الشعر العربى مراحل وانطلاقات وانعطافات بلاغية تعبيرية دلالية عديدة غير منفصلة عن الانعطافات الاجتماعية والسياسية والفكرية للتاريخ العربى نفسه .

ما أريد أن أخوض فى متابعة تاريخية تحليلية ، ولكن حسبى أن أشير باختصار شديد إلى أن الثورة الشعرية التى استحدثها شعر بشار بن برد وأبى نواس وأبى تمام والمتنبى والبحترى وأبى العلاء وابن الرومى وشعراء الصوفية ، وغيرهم ليست إلا تجليات بلاغية مجازية جديدة خرجت بنسيج الشعر عن مألوفه أنذاك ، وكان ذلك تعبيرا عن واقع جديد يتخلق ، وتتصارع داخله

تيارات اجتماعية وفكرية جديدة . وكانت هذه الثورة ابنة واقع اجتماعى جديد . كانت ثورة على سلطة جمالية بلاغية سائدة وتتضمن فى الوقت نفسه ثورة على سلطة واوضاع اجتماعية مرفوضة . ولهذا كان يقال عن هذا الشعر الثائر الخارج على المألوف والسائد ، إنه أشكل بالدهر أو أشبه بالزمان . كان خروجا على عمود الشعر المألوف وكان خروجا وتحديا كذلك لسيادة عمود اجتماعى مرفوض .

وفى عصرنا الراهن ، مع بداية قرننا هذا كانت الثورة كذلك على التعبير الشعرى السلطوى السائد ، تطلعاً إلى نسيج بلاغى جديد مرتبط برؤية اجتماعية وسياسية جديدة .

لم تكن حركة « الديوان » للعقاد والمازنى إلا معنى من معانى ثورة ١٩١٩ فى الأدب . وكانت كذلك محاولة للقطيعة البلاغية والإيديولوجية للقيم البلاغية والمجازية والفكرية السائدة ، ومدخلاً للتجديد والتحديث الشعرى العربى عامة ، التى تجسدت بعد ذلك فى شعر المهجر وفى حركة أبوللو .

ومع الأربعينات والخمسينات تبرز مدرسة جديدة ،تتولد من التفجر الوطنى والاجتماعى والقومى الذى اتسمت به هذه السنوات . وكانت اكتشافا كذلك لبلاغة تعبيرية وابنية مجازية ورؤى وصوراً وقيما جديدة مرتبطة ونابعة من ــ وفاعلة فى ــ الواقع المتصارع الجديد . لم تكن التفعيلة الواحدة هى سمتها الأساسية كما يقال ــ طمسا لحقيقة هذه المدرسة ــ حقا ، لقد تخلصت من البحور الخليلية مكتفية بتفعيلةواحدة ، وتخففت من اطراد القافية ، أو منها تماما . ولكن أهم ما يميزها هو التعبير بالصور تعبيراً بنائيا ناميا ، والمزج بين الذاتى والموضوعى والاستعانة بالاساطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية ، واحتدام وتأجج القيم الوطنية والقومية والاجتماعية التقدمية .

ولست أرى فى الشعر المعاصر المسمى بشعر الحداثة أو الحساسية الجديدة إلا مرحلة جديدة أو انعطافة جديدة أو تطوراً جديداً فى بنية الشعر البلاغية المجازية والدلالية . وهو فى مجمله ــ رغم اختلاف تجلياته ــ رفض للسلطة التعبيرية والاجتماعية السائدة وسعى لتجاوزها . وأضيف إلى هذا بضع ملاحظات :

١ ــ إن كل مرحلة ثورية تجويدية فى الشعر لا تلغى شعرية ما سبقتها من مراحل ، ولا توقفها .

٢ ــ ليس هناك حوائط مبنية أو قطعية مطلقة بين هذه المراحل . قد نسميها قطيعة جدلية ، أو تجاوزاً جدليا ، اما القطيعة بين ما يسمى بشعر ولا شعر تأسيسا على هذا التمايز التجديدى ، أو بين ما يسمى بما قبل الحداثة ، والحداثة وما بعد الحداثة ، فحكم غير موضوعى وغير تارخى ، فهناك امتداد للسابق فى اللاحق ، وهناك تجاوز للاحق عن السابق دون أن يلغيه .

٣ ــ كل تجديد شعرى ليس معزولاً مفصولاً عن زمانه الاجتماعى التاريخى الثقافى . ولهذا فالتحديث ليس فوق الزمان والمكان ، وإن كان هذا لايتعارض مع استمرار نماذج شعرية عبر الزمان والمكان ، تبقى وتظل قيمتها وإن اختلفت وتنوعت دلالاتها .

٤ ــ كل تجديد شعرى من الناحية البلاغية والمجازية مهما كان ، غير معزول عن معطيات وخبرات

عصره ، غير خال من الدلالة والوظيفة والموقف . وبتعبير أخر ليس هناك ما يسمى بالشعر فى ذاته أو مطلق الشعر .

٥ — ولهذا فداخل أى مرحلة شعرية واحدة جديدة — قديمة ، يمكن أن نجد اتجاهات وتيارات مختلفة سواء من الناحية البلاغية أومن الناحية الدلالية المضمونية . فما أشد الاختلاف البلاغى والدلالى بين نص أبى نواس ونص أبى العلاء ونص البحترى ، ونص أبى تمام ونص المتنبى والنص الصوفى ، وما أشد هذا الاختلاف البلاغى والدلالى كذلك بين نص أدونيس ونص محمود درويش ونص محمد عفيفى مطر .

عذرا لهذه الإطالة فى رحلتى نحو محمد عفيفى مطر ، ولكنى بهذا المدخل أردت أن أؤكد منذ البداية أن محمد عفيفى مطر هو واحد من مدرسة بلاغية دلالية جديدة ، وأن هذه المدرسة رغم ما يكثر الحديث منها نفسها وعنها ، بأنها مدرسة « الشعر » بألف التعريف المعبرة عن الحصر ، وأنها التعبير الصافى عن مطلق الشعر ، فإنها ابنة واقع ، مشروطة بأوضاعه وملابساته ، متزمنة بزمنه . وأنها مرحلة جديدة بين مراحل سبقتها فى تاريخ الشعر ، وليست نهاية المطاف . كما أردت أن أؤكد كذلك من البداية ، أن محمد عفيفى مطر رغم أنه واحد من أبرز شعراء هذه المدرسة ، فهو مدرسة خاصة فيها سواء من الناحية البلاغية أو الدلالية .

فى دراسة سابقة لى عن الشعر الحديث ، جعلت من محمد عفيفى مطر تيارا قائما برأسه أسميته « تيار التعقيد الذى يصل أحيانا إلى حد الإبهام وإنعدام التوصيل . وهو يجمع بين ما يسميه نقادنا القدامى المعاظلة واستخدام حوشى الكلام ، وبين غموض المعنى وإبهامه » ، وقلت بعد أن قدمت بعض النماذج الدالة على ذلك « إن الدراسة التحليلية المستأنية تستطيع أن تصل إلى تفسير هذه الدلالات . على أن الأمر سيكون عملية عقلانية استخلاصية ، وليست تذوقا واستمتاعا شعريا » .

وإذا كانت تلك الدراسة السابقة لم تُتح لى غير هذا التعبير أو الحكم الوصفى الخارجى لشعر محمد عفيفى مطر ، فقد أتيح لى أخيراً محاولة تفسير هذا الحكم بالقيام بتحليل ديوانه « انت واحدها وهى اعضاؤك انتثرت » .

واعترف بعد أن قمت بذلك بأنه لم يكن مجرد عملية عقلية استخلاصية ، وإن كانت كذلك فى كثير من الأحيان ، وإنما تفجرت عنها فى نفسى لحظات شعرية من التذوق والاستمتاع الحقيقى .

والحق أن قراءة محمد عفيفى مطر تفرض علينا أن نتبع نصيحته التى يقول بها فى بعض قصائده :—
واحمل على كفك شمسا للقراءة .

ولكن حتى إذا امتلكنا هذه الشمس فما أضيعها وأضيعنا أحيانا فى دهاليزه الموغلة الملغزة !

لن أقوم هنا — فى هذه الدراسة المحدودة — بتحليل لهذا الديوان ، وإنما سيقتصر جهدى على محاولة لقراءة تفسيرية لمقطع واحد فى قصيدة من قصائد هذا الديوان ولتحديد الدلالة العامة لهذه القصيدة وهى قصيدة « امرأة : إشكالية علاقة » ففى رأيى أن هذه القصيدة تجسّد قراءتى الشاملة للديوان كله ، بل كما سبق أن

ذكرت ، تجسد المشروع الشعرى لمحمد عفيفى مطر . أكاد اعتبرها « القصيدة النموذج » لشعر محمد عفيفى مطر .

على أنى أريد أن أصل إلى هذه « القصيدة — النموذج » بعد تحديد بعض المعطيات والسِّمات المحورية الأساسية فى الديوان كله ، التى سنجدها متبلورة بعد ذلك فى هذه « القصيدة — النموذج » .

أول هذه المحاور فى هذا الديوان هو فعل التذكر واسم الذكرى . وقد يأتى هذا الفعل وهذا الاسم بالتعبير المباشر أى يكون الدال ، أو قد يأتى ضمن مدلول علم ، أو يأتى مرتبطاً بدلالة مادية كالإرث أو النسب والانتساب أو بدلالة رمزية موحّية .

ونكاد نجد هذه السمة أو هذا المحور شائعاً متكرراً فى أغلب شعر محمد عفيفى مطر ، وعلى خلاف دلالته السلبية عند بعض من يسمون بشعراء الحداثة ، فإن دلالته عند عفيفى مطر دلالة إيجابية ، أى لا تتضمن دعوة للقطيعة مع الذاكرة ، كما هو الحال عند أدونيس مثلاً . ولنضرب بعض الأمثلة التى نجدها فى أغلب قصائد هذا الديوان على اختلافها :

— وقلتُ وقال لى الموتى ..
اطلتُ ... استألفونى بالتذكر .

— الأرض روتنى وبللت الرمل السافيات بريق عينىّ المحدِّقتين فى شمس التذكر ، شمس التذكر فى سهوب النوم دامية النزيفْ .

— لنا لغة التذكر .
— بيننا القراء السبع وحجر الفلاسفة .
وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك .
— والأسلاف يحتشدون بين أصابعى .
— إقامة فى القول هى السفر فى أطواف الذاكرة .
إلخ .. إلخ .

والمحور الثانى هو كثرة الإحالات والتضمينات النصّية أو ما يسمى بالتناص التراثى أو الدينى بشكل مباشر أو غير مباشر ، بشكل كلى أو جزئى ، بشكل حرفى أو بنيوى أومعنوى . ولا شك أن هذا المحور مرتبط ارتباطاً دلالياً بالمحور الأول محور التذكر . وهذه بعض الأمثلة

من مختلف قصائد الديوان :

— سلام هى حتى مطلع النوم ... حتى مطلع الفجر .
— أيته المبصرة .
— مقصورة اليقين الأوحد الاشراقيون .. الهرامسة السهروردى .. الفيض .

— ورد الدهان .
يا بن الحواميم .. يا بن معلقة الشعراء .
— زملنى الصيف والصوت .
فكل بها عنده فرح .
— إيماضة البرق فى الظلماء من إضم .
— وكشفنا عنك غطاءك .
— وقد نرى تقلب وجهك فى السماء .
إلخ .. إلخ .

أما المحور الثالث فيمكن أن يكون عنصراً من عناصر المحور السابق أى محور التضمين التراثى ، ولكنه فى الحقيقة قائم بذاته ، بل هو خاصية تكاد أن تكون من أبرز خصائص شعر محمدعفيفى مطر ، وأقصد بها البنية الشعرية الكلاسيكية الرصينة ، بل أكاد أقول فى غير مغالاة إنها بنية قصيدة الشعر الجاهلى . فبرغم انعدام البيتية المغلقة وانعدام القـافية ، ودوران القصيدة ، فإن الصيغ الشعرية سواء من حيث مفرداتها أو تركيب جملتها الشعرية ، أو رصانتها وفصاحتها ، بل من حيث بنية القصيدة عامة وتسلسلها والانتقال بين عناصرها وأغراضها وطولها ، تكاد نجعل منها امتداداً للشعر الجاهلى ومن معلقاته ، برغم الاختلاف فى بنيته البلاغية المجازية ، وحسبى أن أذكر مثالين من الأمثلة الدالة :

المثال الأول من قصيدة « غنائية حجر الولاء والعهد » :

دوّرت وجه حصاتِك الصوانِ املُكها
— وشمس التيه والظما الرفيقان —
ارتميت على وجوهك فى الفلاة تفتحت
طرق التحيّر، نباة سرية تخفى وتسفرُ
حينما سميتك الحجر الأمين .. يا شعرُ.
إلخ .. إلخ .

أما المثال الثانى فهو بالغ الدلالة . إنه مطلع قصيدة امرأة [إشكالية علاقة] الذى سنقوم بعد ذلك بتفسيره :

تهدّت ناقة الليل استطفّ لهاثَ
الريح المليئة بالظلام الكثِّ،
فى اللحْيتيْن من جرش اللُّغام الرعْدُ ،
وانتثرت من الرغو النجومُ الفضة الماء المدمم والغبارُ
الزعفرانى ، الرغاء وشيجة الإيقاع بين
دمى وبين الأرض .

أزعم أن هذه البنية التعبيرية الكلاسيكية الجاهلية الرصينة هى سمة أساسية من سمات البنية التعبيرية للمشروع الشعرى عند محمد عفيفى مطر فى ديوانه الشعرى عامة وفى ديوانه هذا بوجه خاص كما سنوضح بعد قليل .

أما المحور الرابع فيمكن أن يكون معنى من معانى محور التذكر والتضمين التراثى ، ويمكن أن يكون على نقيض التذكر والتضمين التراثى باعتباره فى أغلب الأحيان مرتبطا بالكشف والإبداع لا بالتذكر والاستئلاف . هذا المحور هو كثرة رحلات الحلم ، الذى يكاد أن يكون موضوعاً صريحاً لبعض القصائد ، وعنواناً لبعضها ، ونبضاً محركاً ومتحركاً داخل أغلب القصائد إن لم يكن داخلها جميعاً . الحلم بمعانيه المختلفة المتنوعة . الحلم فى مقابل التذكر ، الحلم الصعود ، الاكتشاف ، الإسراء والمعراج ، الانطلاق ، العبور ، التجاوز ، الـرفض والاستعلاء ، المعجزة وضع الاسئلة ، الإبداع ....

إن الحلم بمفرداته الصريحة ، أو الضمنية ، بأسمائه بفعله [يحلم] منتشر تُحلِّق بل تتخلق به حركة القصائد جميعا . ومن الأمثلة المتناثرة فى مختلف قصائده على ذلك :

— النوم السخى ، أخرج من سهوم النوم ، ملائكة الحلم ، المعراج ، الصعود ، الرؤية ، جسد الحلم ، بفتة

الحلم ، النوم الحى ، الأرض رعية أحلامه ، أحلام الرقود ، يقظة النوم ، اتخمّر فى الحلم ، تمر ما بين النوم والاشجار ، هرولة للأقاليم يتسع الحلم بها ، اصدع بما تحلم . فاصدع بحلمك ، ليتك تعلى ولاءك للحلم ، رياضات الحلم ، لا تدخل الحلم ولا تخرج ، خطفه الحلم المكاشف ، المدى ما بين بارحة وسانحة ، اشتباك الحلم بالوحشى الكلامى .

بين التذكر والإحالة التراثية من ناحية والحلم الإبداعى من ناحية أخرى تتفجر وتتخلق قصيدة محمد عفيفى مطر .

اما المحور الخامس فيتعلق بالبنية المجازية والاستعارية عامة لشعره . وهو فى هذا قد يتفق من حيث الشكل مع بعض الظواهر السّائدة فى الشعر المعاصر ، كوحدة الثنائيات المتنافرة أو المضادة مثل : « اعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل » او « اقوى خطى الحجر الإقامة » او « الوحشة الأهلة » او « صمت مثقل بالرعد » او « تراب الينابيع » إلى غير ذلك . ومثل استخدام قاعدة الالتفات أى الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو التداخل بين السرد الشعرى والحوار والانتقال المفاجىء بينهما ، والتداخل كذلك بين الفعل الماضى والحاضر والأمر ، ومثل استخدام الاستعارات المركبة ، والتخلص من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الإيحائية الرمزية أو السياقية وصك كلمات جديدة ، وإقامة علاقات جديدة بين الصفات والموصوفات،وكالتداخل بين العينىّ الملموس أو الجسدى الشبقى من ناحية ، والتجريد المتعالى من ناحية أخرى .

على أن شعر محمد عفيفى مطر يتسم بالمغالاة والإغراق فى الاستعارات المركّبة والمكثّفة البعيدة ، وبالانتقالات الرمزية المفاجئة ، وبارتباط الدلالة بالسياق أكثر من ارتباطها المباشر بالمعنى العجمى للمفردات . هذا فضلاً عن الترابط فى نسيجه الشعرى بين التضمين من ناحية والبنية والمفردات الكلاسيكية من ناحية ثانية ، والتكثيف المجازى من ناحية ثالثة ، مما يضاعف من صعوبة التوصيل فى شعره إلى حد الإبهام فى كثير من الأحيان . ويحتاج الأمر إلى شمس شعرية بالفعل لقراءة شعره وتذوقه .

ولكن إلى جانب هذا ، وبرغم هذه الصعوبة ، وهذا التجريد الذى يصل إلى حد الإبهام ، فما اكثر ما فى شعره وفى ديوانه هذا خاصة ، من اقتدار فائق ونادر على الوصف التفصيلى الحسىّ المدقّق للطبيعة بوجه خاص ، ولمظاهر الحياة بوجه عام .

حقا ، ما أكثر ما يستخدم معطيات القرية المصرية استخداما رمزيا خالصا ، ولكن ما أكثر ما يشف عن صور بالغة الرقة والعذوبة والصفاء . مثلاً : من قصيدة « محنة هى القصيدة » نقرأ هذه الفقرة :

« الليل فى آخرة السهل عصافير ينفُضْن عن الريش بقايا القَطْر ، اضغاثَ النباتات هباء الذرّ . والغبشةُ . يُسْلمنَ المناقير إلى دفء الجناحينْ . النهار إلتَمّ فى اعضائه واصّاعدت شيْبته من تحت حتّاء الذُرى . الصخرة تاوى للنعاس الرُطب والهُوَّة تثّاءب والقرية جَزوٌ مرح لاذَ به النوم البعيد » .

وإذا كانت هذه هى بعض المحاور والسمات الجوهرية التى تبرز فى شعر هذا الديوان وتتشكل

وحدته ، فإنى أضيف : إن هذا الديوان الشعرى يكاد أن يكون بأكمله موضوعاً واحداً هو همّه الأكبر ، وهو مفتاح إبداعه ، وهو بنيته وهو موضوعه الأثير ، وهو مضمونه وهو معركته وهو مشروعه . هذا الموضوع هو الشعر نفسه . فهذا الديوان — فى تقديرى — هو بلاغ شعرى بالشعر عن الشعر ومن أجل الشعر . إنه مشروع شعرى جديد يعبر عن نفسه بالشعر فى مواجهة اللا شعر . بل أزعم أن عنوان الديوان هو تعبير عن ذلك « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » ، يقولها فى العنوان ويقولها فى واحدة من قصائد الديوان .

إن هذا الديوان ، بقصائده جميعاً هو معركة الشعر الحق ، ضد الشعر الباطل ، إنه بلاغ شعرى جديد . نبوة وزعامة شعرية جديدة . هل أشير إلى بعض الأمثلة ؟ ما أكثرها فى كل قصيدة من قصائد هذا الديوان بغير استثناء :

— ها أنت يا بن النسور القديمة
— ها أنت يا بن معلقة الشعراء ويا بن الحواميم .

— وأنت واهب المعنى الجارف ومفتّق الأكمام
تشارك فى كل حضور .

وتقتسم الصمت والكلام على كل شفه
تقبض بيدك على زمام الفوضى فتشكل القوالب
وتفتح أبواب القوالب فتفيض الحياه
— من شهقتى سمك تتفجر ألوانه
وقصائد من صدف النار والفضة

— هل نحن المجاز العلاقة ؟ أم نحن اكتمال العلاقة فى المجاز ..
— سميتك الحجر الأمين يا شعرُ .
— وتحصنت تفعيلة الرجز المراهق بانتشار الوجه
فى جوع الزحام ... وأقمت فيه .
— وتحلم بخرق العادة وتنتظر العجائبى واجتراح المعجزات
فتمتد بين يديك الينابيع
وتهاجر الطيور بآفاقها إلى صوتك السّرى
— اندهاش القراءات
— العيون تفجرت تحت قراءة قلبك .

بهذه المحاور وهذه الدلالة العامة للديوان ، أعود مؤكداً بأن هذا الديوان هو فى جوهره بلاغ شعرى عن الشعر . ولكن أى شعر ؟ وفى ضوء تلك المحاور والدلالة العامة أقول بأنه الشعر الفعْل ، الشعر الحلم ، الشعر الانتصار على أنصاب وأزلام الجمود السائد ، شعر الدعوة للتغيير بالحلم والإبداع ، الشعر الإحياء ، الذى تجتمع وتتزاوج فيه أصالة التراث والذاكرة الثقافية التراثية مع مغامرة الحلم وإبداعيته المنطلقة إلى غير حد . إنه لقاء الأصالة والتحديث ، لقاء انصهار وتوحد وخلق موحِّد وموحَّد ، لا لقاء التلفيق والتوفيق والترقيع والترصيع .

وإذا كانت دعوة أدونيس هى ضد الذاكرة ، وإذا كانت دعوته ودعوة غيره من الشعراء تقف عند حدود استلهام التراث لا أكثر ، فإن هذه الدعوة « المطرية » هى دعوة إلى تأسيس الشعر على الذاكرة التراثية نفسها فى ارتباط حميم مع كل الخبرات والمغامرات والاندفاعات

الإبداعية والمجازية الجديدة . الجمع بين التاسيس على الأصل التراثى وبين التحرر فى الوقت نفسه من كل جمود والفة ، إنه شعر إحياء جديد ، « بارودى » جديد يمزج بين الأصيل والحلم ، بين الذاكرة والإبداع .

هذه هى قراءتى العامة لهذا الديوان التى قد تتيح لى قراءة مطلع قصيدة من قصائده ، وهى قصيدة « امرأة .. إشكالية علاقة » . إنها كما ذكرت فى البداية هى « القصيدة — النموذج » لهذا المشروع الشعرى الإحيائى الإبداعى الذى يحققه محمد عفيفى مطر . وموضوعها — فى تقديرى — هو تحقق هذا المشروع الشعرى الإحيائى الإبداعى نفسه .

أقول منذ البداية إنها تكاد أن تكون من حيث حركة بنيتها الشاملة « معلقة » من معلقات الشعر العربى الجاهلى المعبّر عنها بلسان الشعر العربى الحديث . وتكاد قصائد هذا الديوان عامة ، أن تكون هذه المعلقات الجديدة التى تمتزج فيها الذاكرة التراثية بالإبداع ، وتكاد هذه المعلقة « المطرية » — « امرأة — إشكالية علاقة » أن تكون معلقة لعنترة بن شداد عصرنا الراهن ، فهى معركة حادة من معارك عنترة « السيف — الشعر » . إن قانونها المحرك هو التحام الذاكرة بالحلم والإبداع فى مواجهة جمود الأزلام والانصاب والثوابت المعبودة .

وهى مفعمة بالحركة . فهى تتألف مما يقرب من ١٨٠فعلاً ، بينها ما يقرب من ١٥٠ فعلاً من افعال الحركة مثل : يخطو ، يعلو ، يضرب ، يتشابك ، يمتد ، يشيد ، يحاول ، ينفتح ، يحتشد ، ينطلق ، يتفجر يكسر ، يدرع ، يرمى ، يطلع ، يشق ، يقطع ، يطعن ، يرتكض ، يدعو ، يبتدر ، يثخن ، يزاحم إلخ .. إلخ .

هكذا تعلن القصيدة عن مفتاحها الموسيقى والدلالى فى آن واحد :

« تهدّت ناقة الليل ، استطف لهامش
الريح المليئة بالظلام الكترُ ،
فى اللُّحيتيْن من جرش اللُّغام الرعد ،
وانتثرت من الرغو النجوم الفضة الماء المدمَّم والغبارُ
الزعفرانى ، الرغاء وشيجة الإيقاع بين
دمى وبين الأرض » .

فى هذا المفتاح البلاغى واللغوى والدلالى ، فى هذا المطلع تقول القصيدة فلسفتها كلها ، تعبر عن انتسابها ، عن تأسيسها ، عن جذرها ، أصالتها ، بالمفردات القديمة الحوشية ، والبنية الكلاسيكية ، والرمز ، وتربط فى الجملة نفسها بين هذا التأسيس التأصيلى وبين الإبداع عامة ، وإبداع شاعرنا فى الوقت نفسه . الأنا الشعرية تبدو وتتأكد منذ البداية فى ارتباط حميم بهذا التأسيس وهذا التأصيل . ولنفكّ اولاً معانى بعض الكلمات الحوشية . فاستطفّ تعنى ارتفع والكِتْرهو السنام ، واللَّحيان هما العظمانِ اللذان فيهما الأسنان ، والجرش هو الصوت الذى يصدر من أكل الشىء الخشن . واللغام زبد أفواه الإبل . والرغاء صوت الإبل ، أو أى صوت عال . ولهذا فالأبيات الافتتاحية هذه تقدم لنا صورة ناقة يبرز سنامها فى الظلام ، ومن جرشها ينطلق الرعد ومن رغوها تتناثر النجوم الفضيّ ، والمياه المدمَّاة ، والغبار الزعفرانى لونا وعطرا وفجاة ، تنقلها هذه الأبيات الأولى

من هذا الوصف الخارجي إلى أن الشاعر ، الذي يشكل هذا الصوت الصادر من فم الناقة علاقته الإيقاعية الحميمة بالأرض . وبهذا التداخل بين العناصر المادية مثل الناقة ، السنام ، الزبد الرغاء ، الظلام ، وبين العناصر البلاغية مثل الرعد ، النجوم الفضّيّة ، المياه المدماة، الغبار الزعفراني ، تنداح العناصر المادية وتشف وتذوب في الإيقاع كقيمة تواصلية بين الأنا والأرض ، تبرز في غمرة الظلام ، ولكنه إيقاع مرتبط في البداية بصورة الناقة العربية ، وبالطبيعة الحوشية البدوية للكلمات وبنيتها الكلاسيكية التي تستحضر بنية الشعر الجاهلي ، مما يوحي لا بمعنى في مطلع قصيدة ، وإنما ببروز كيان لغوي ووجود شعري متحقق ، معناه هو هذا الكيان وهذا الوجود المتحقق نفسه . ليس ثمة مطلع لقصيدةٍ ، بل هو اقتحام شعري يعلن عن وجوده وعن انتسابه التراثي في مواجهة ظلام غامر . وجود تراثي رصين متحرك فاعل في مواجهة جمود سائد . ومن هذا الوجود وبهذا الانتساب التراثي تأخذ القصيدة في صياغة معاركها وصراعاتها ، بين الشعر الإبداع الأصالة ، والوحش الكلامي المدجج ، بين الحقيقة والزيف ، بين حرية التعبير وإنسانيته وتجدده وعبودية الأنصاب والأزلام عبر القصيدة سجالاً بين انتصار وهزيمة ، لا تفضي إلى نهاية حاسمة . ولهذا لا تنتهي القصيدة ، بل تنفتح على ثلاث نهايات مقترحة :

— نهاية هي تساؤل : هل تنتصر الأنصاب ويسود طعم الصمغ والجلد القويم ؟

— أم تسود الكيمياء والتلافيق ويموت الحلم ؟

— أم يعلو الضحى من جديد وينتصر الحلم القصيدة الابداع ؟

على أن الدلالة العامة هي التحريض على مواصلة المسعى كي يعلو الضحى وينتصر الشعر الحق .

هذه هي قراءاتي للقصيدة في ضوء قراءة مطلعها ثم في ضوء قراءة تفصيلية بعد ذلك لعناصرها الداخلية لا سبيل إلى عرضها في هذا المجال المحدود ، ثم في ضوء الإطار العام الذي قدمته كثمرة لقراءاتي لهذا الديوان بشكل عام . على أن ما قدمته من اجتهاد عام في القراءة لا يغني عن ضرورة الاستغراق في القراءة التفصيلية للقصيدة . لتكن قراءتي إذن مجرد فرضية نقدية ودعوة إلى تذوق القصيدة في ضوئها من ناحية ، وامتحانا واختباراً لهذه القراءة من ناحية أخرى . فكل قراءة مهما كانت دقتها تحتوي على رؤية خاصة وبعد ذاتي لا سبيل إلى إنكاره أو استبعاده . وأخلص بعد ذلك إلى تأكيد بعض الملاحظات :

١ — هذا الديوان الشعري لمحمد عفيفي مطر ، هو تحقيق لمشروع شعري يسعى لتأسيس نفسه في الذاكرة الثقافية التراثية نفسها ، والامتداد بها امتداداً خلاقا إلى آفاق الإبداع الحديث المتجدد .

٢ — إن الغموض ، بل الإبهام ، في هذا المشروع الشعري يكاد أن يكون نتيجة طبيعية لما يتضمنه من ارتكاز على عاصمتين شعريّتين هما عاصمة الذاكرة الثقافية التراثية القديمة ، وعاصمة الحلم الإبداعي المجازي الجديد ، فضلاً عن تحركه في إطار موضوع محدد وحيد هو الشعر — الحلم ، أي تأكيد مشروعه الشعري نفسه شعرياً .

٣ — إن الشعر كموضوع للشعر فى هذا الديوان الشعرى قد يكون رمزاً فى ذاته للإبداع فى الحياة والواقع والصراع بين التجديد والجمود. ولكن انغلاقه على صياغات مجازية يغلب عليها الاستغراق فى التجريد والتعقيد، كما يغلب عليها طابع الارتباط المباشر بالموضوع الشعرى نفسه، فضلاً عن مفرداته التى لم يعد أغلبها يعيش إلا فى المعاجم القديمة، تحرمه من الانفتاح على الحياة والواقع، وتقيم مسافة شاسعة بينه وبين إمكانية تفهمه وتذوقه. هذا رغم قدرة الشاعر الفائقة التى تبرز فى بعض المواضع، على التعبير الشفاف عن الخبرات الإنسانية الحية. وأكاد أقول إن غلبة الهم اللغوى التراثى، والهاجس الإيديولوجى القومى المجرد المثالى على الهم الاجتماعى الطبقى الحى عند محمد عفيفى مطر، هو مصدر هذا الانغلاق الشعرى على «الشعر — الحلم» موضوعاً له، بدلاً من الانغماس فى الواقع موضوعاً حيا للشعر.

إن محمد عفيفى مطر شاعر من أكبر وأقدر شعراء العربية اليوم، وصاحب طاقة شعرية فائقة ومدرسة شعرية ذات خصوصية تمتح من ثقافة تراثية وإنسانية عميقة، وتتفتح بالإبداع على آفاق نادرة.

ولكن ما أجدره وهو الفلاح ذو الأصول البسيطة، والمثقف الواعى المسئول، أن يزداد اقترابا من واقعه الحى، واقعنا الاجتماعى والإنسانى، قراءة له، وتعبيراً عنه. لن يقلل هذا من القيمة الإبداعية لشعره، بل سيتحقق به انتصار كبير للشعر والحياة معا.

رسومات عمر جهاز

أدونيس

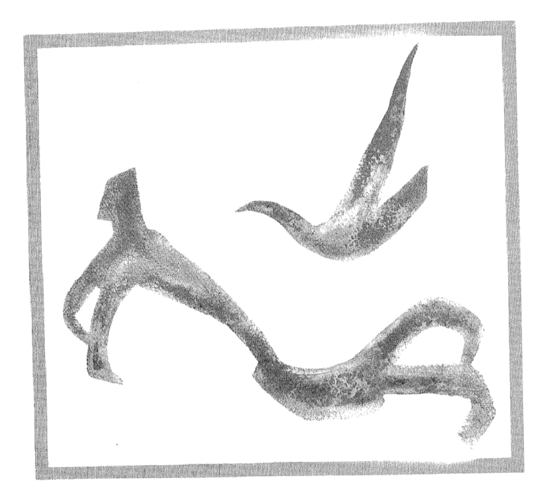
تَخطيطاتُ لكى أتعلم قراءة النيل

تحيّة إلى عبد الحكيم قاسم

١ ـ سماء

فى سرير النّيل
تكتشف السّماء لذّة النّوم ،
فى خطواته
تكتشفُ لذّة اليقظة .

من سماءٍ ما
يسقط رمادٌ على القاهرة يمسحهُ النّيل بأهدابه.
انظروا إليه كيف يستعين بأصدقائِه النّوارس
لكى تفرشَ هى أيضاً أجنحتها وتكنس الرّماد .



تأمّلوا النّيل جيّداً :
سوف يتأكّدُ لكم أنَّ الحب لا يسقطَ من السماء ،
إلاّ لأنّه يَصعد أوّلاً من الأرض .

قلتُ للنّيل مرّةً
ألن تطرّح عنكَ أخيراً
عِبْءَ تلك السّماء التى تجلسُ على كتفيك ؟

إنه النّيل —
سماءٌ من الماء تحضنُها الأرض ،
لهذا يفهم فيضانى فى اتّجاه أحبابى .

٢ ـ شمــــس

شُبِّهَ لى مراراً
أنَّ التموّجاتِ التى تتراقَصُ على وَجْه النّيل
تغضّناتٌ فى وجوهِ نساءٍ من زمن الأساطير
لا يزلنَ يجلسن على أرائك الشّمس .

تجلسُ الشّمس على عَتبةِ النيّل مغمورةً بِذهَب الحقول .
قبلَ أن تدخل عاريةً إلى سريره .

تحتَ ساعة الزّمن التى تتدلّى على حائط الشّمس ،
يهاجر النّيلُ بين لا نهاية الزُّرقةِ ولا نهاية البياض .

يُرسل النّيلُ تحيّاتِه
مكتوبةً على جسد الشّمس .

بين أَجمل اللّحظات فى القاهرة
أن تَسْتيقظَ باكراً ،
وترى كيف تتبَلَّلُ بماء النّيلِ جَدائِلُ الشّمس .

٣ ـ زمـــن

أحياناً ، يتحوّل الزّمن إلى فقاعاتٍ
تعومُ على صَفْحةِ النّيل .

أيّها السّيد النّيل ، ياوقتنا الأكثَر من الوقت ،
أفهم الآن كيف يتعبُ الزّمن
وهو يسير إلى جانبك .

انظروا إلى الأشياء كيف تذوب فى الزّمن .
انظروا إلى الزّمن كيف يذوب فى النّيل .



يركض الزّمنُ حافىَ القدمين
لكى يستقبل صديقه النّيل.

الرّوح هى التى تجلس ، والجسَدُ هو الذى يُحوِّم
فى الزّمن سابحاً
كَزهرةِ لُوتَسٍ على جَبْهةِ النّيل .

٤ ـ فضـــاء

حَيُّوا هذا الفضاء الشّابّ
الذى يتأبَّط ذراعَ النّيل .

ماءُ الموت لِلنّيل
هو نفسه ماءُ الحياة .

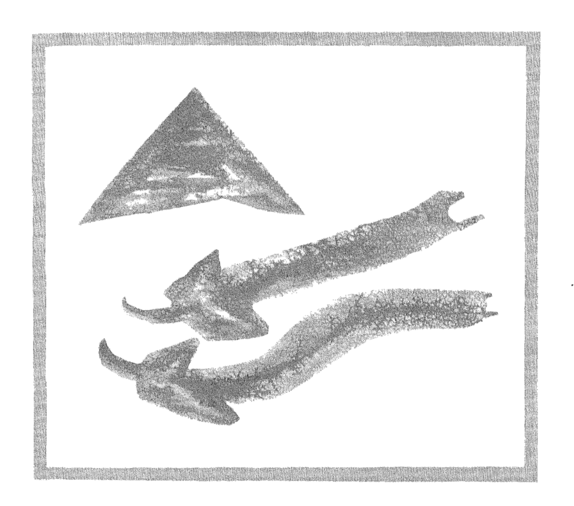
بالتّكرار ،
يَتجدّد النّيل .

متى سَتكونُ لدىّ الجرأة لكى أسألَ النّيل :
مِن أين تَجىء هذه اللاّنهايَةُ التى تُرفرف على وجهك ؟

٥ ـ لغـــة

"لحلمكَ وجهٌ مَنْقوشٌ على سُترة الأفُق":
هكذا يهمس النّيل فى أذنيكَ كلّ ليلةٍ ، قبل أن تنام.

يجرى النّيلُ فى محيطٍ من الُّلغَات ،
لكنك لا تستطيع أن تدخل إليه إلا من عَتَبةِ الصّمت .



"بمائهِ اغتَسلت النبوةِ":
قالت الأرض مرّةً ، تَصف النيل
ولا تزال السّماء تكرّر هذا القول .

كلّ يَوْمٍ ،
يُلقى النِّيلُ من أعلى قمّةٍ فى جبل الحكمة
موعظة الماء .
هو ذا طائرٌ غريبٌ يخرجُ من صدركَ .
ويَتغلغلُ بين كلماتى ـ
كيف سَمعتْنى أجنحتُك ، أيّها السيد النّيل ،
وأنا لم أُخاطِبْ إلاّ ضِفافَك ،
وتَحدّثتُ إليها هَمْساً ؟

أظنّ أنّنى أعرفُ الآن لماذا آثَر أبو الهول الصّمت :
أُرْتِجَ عليه وهو يُحاور النّيل .

٦ ـ حــــبّ

اليومِ ، شُبِّه لى أَنّ نجمةَ الصّباح فى القاهرة
خصلةُ شَعْرٍ على صُدْغ النّيل.

من خيوط مائهِ ،
ينسج النّيل ثوباً واحداً لفرحه وحزنه ،
وهو ثوبُه الوحيد .

يحضنُ النّيل السّفنَ والقواربَ
كأنّها أسرّةٌ لأطفاله .

عندما يسمع النّيل صوتَ الفجر آتياً على بساط من وَرَقِ البَرْدىّ ، ينَهْضُ

ويُدخِّن غليوناً بحجم القاهرة . تمتلىء عيناه بالدّخان ممزوجاً بالدّمع ،

لكنّه لا يُخبىء وجهه ، ولا يَتأفّف . يبتسم لكلّ عابرٍ ، ثمّ يترك
غليونه على كرسىّ الصّباح ، وينطلقُ متابعاً سيره .

أكيدٌ أنّ لِلنّيل بَشرةً يَتصاعَدُ من مَسامِّها شَرَرٌ ليس الجسدَ
وليس الجنس ، وليس شيئاً آخر غيرهما .

لا تستطيع أن تقول لِلنّيل : وداعاً .

٧ - شعر

لكَ شكلٌ ، أيّها السيّد النّيل ، يَعلو على التّشكّل :
عَلِّمنى الشعرَ ياصديقى* .

(باريس أوائل ١٩٩١)

* لهذا النصّ أصولٌ - خواطر نشرت سابقاً ،
وهى تستعاد هنا بتكوين جديد ، وصيغة مغايرة ، وتنويع مختلفٍ ، واسْمٍ آخر .

ثـــروت عكاشـــة

أنطـــوان فـــاتـــو

لأسباب مختلفة كان ظهور فاتو سابقا لزمانه وفى غير بيئته ، فعلى الرغم من انه كـان من رعايـا لويس الـرابع عشر ، إلا انـه كان من الضائقين بحكمه الاستبداى . ثم على الرغم من ان صيته قد ذاع وعم الآفاق بعد موته بنحو من ربع قرن،فلم تكن اعماله غير تجديد لفنون سبقت « كلاسيكية » قصر فرساى . ثم على الرغم من انه كان من سكان شمالى أوربا غير انه كان فى مقدمة من أسهموا فى الخروج على التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية .

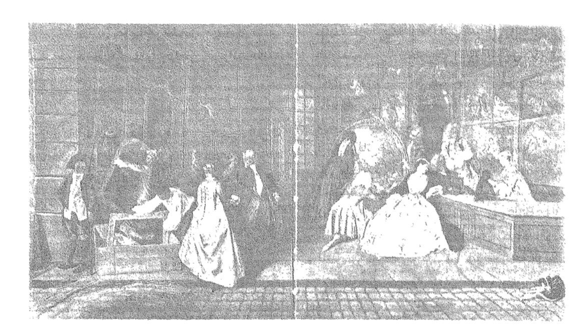
وهذا كله جعل منه فنانا تائقاً إلى أن يخلق فناً فريداً خاصا به ، يتفق وكونه رائدا للفردية الرومانسية ، إذ كان بحق واحداً من أكثر الفنانين الذين أنجبتهم فرنسا عمقا وأشدهم ثورية.وثمة طابع له ، ذائع ، لا فكاك له منـه ، هو : أنه مبتكر تصاوير نمط « الحفل فى الضيعة » Fete Champetre وأعنى به مشاهد سراة المدن فى ضياعهم ينعمون فى أحفالهم بمباهج أهل الريف ، وقد جمع فيها فى آن بين المرح والحزن ، وبين الواقعية واللاواقعية ، وبين الروح الدرامية والغموض عارضا فيها كل رؤاه الشاعرية والخيالية . كذلك انبثق من هذا النمط على يدى فاتو إيضا مشاهد « حفل الغزل الخلـوى » Fete gallante حتى أصبح خصيصة من خصائص فن الروكوكو ، ويمثل حفلا يجمع بين المترفين والمترفات فى الهواء الطلق وهم فى أبهى زى بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل . وكان قد وقعت عليه عين كروزا Crozat أحد رعاة الفن الأثرياء فمال إليه ودعاه إلى حفلاته التى يقيمها فى الهواء الطلق ، الأمر الذى أوحى إلى فاتو ابتكار نمط الغزل الخلوى .

ولقد اقترن اسم فاتو دائما بأسمـاء المصور بـوشيه ومدام ده بومبادور والمصور فـراجونـار ، الذين يعـرف

متذوقو الفن ، أن إليهم كانت الريادة فى عصرهم . غير أن المؤرخ المدقق النظر يكتشف أن فاتو قد ولد فى فالنسيدين عام ١٦٨٤ فى أوج حكم لويس الرابع عشر ، وأنه مات بعد ذلك بسبع وثلاثين سنة مريضا بالسل عام ١٧٢١ ، وهذه السنة هى السنة نفسها التى ولدت فيها مدام ده بومبادور ، ولم يكن فراجونار قد ولد بعد فلقد كان مولده بعد ذلك باثنى عشر عاماً . وهكذا قضى فاتو حياته كلها ، غير سنواته الست الأخيرة ، فى عهد الملك الشمس . وعلى الرغم من أن حياته كانت فى الربع الأول من القرن الثامن عشر إلا أنه كان رومانسيا قحا ، اذا مارأينا أن الرومانسية تعنى الاسترسال المفرط للفرد فى عواطفه . كما تعنى التعبير عما تضمره الروح المكنونة من أسرار . وعلى الرغم من ذلك لم يعرف رومانسيو القرن التاسع عشر عن فاتو شيئا ما ، حتى رأينا تلامذة المصور دافيد يهونون من شأن صورة له ، هى لوحة« الإقلاع نحو جزيرة كيثيرا » وكانت تلك اللوحة مما تحتفظ به مدرسة الفنون الجميلة بباريس والتى من أجلها انتخب فاتو عضواً بالاكاديمية الفرنسية عام ١٧١٧ ، فانبروا يمضغون الورق بأفواههم ويقذفونها به ازدراء لفنه ، وينضم إلى هذا أنه كانت ثمة لوحة تحمل اسم جيلو Gillot عرضت فى مطالع القرن التاسع فى ميدان البورصة بباريس لأمد طويل فلم تجد من يقبل عليها ليشتريها . غير أن الفنان فيفان دينون مدير المتاحف الفرنسية مالبث بعد هذا أن اقتناها ، ثم كتُب لها بعدُ أن تكون من بين محفوظات متحف اللوفر . لكنا نرى بعد فترة قليلة الأخوين جونكور اللذين فُتنا بفن القرن الثامن عشر قد وفّيا فاتو حقه بما كتبه أحدهما عنه إذ قال عن لوحاته التى شاع فيها تصويره للنساء وللطبيعة : « أناقة ، رشاقة ، خيال ، إغراء ، ثياب خلابة ..وفى كل مكان وُديان ثيساليا اليونانية الرائعة الجمال التى يخيم عليها الهدوء والسكينة . ألا ما أروع هذا الانسجام الذى لا نستطيع أن نبلغ كنهه والذى..لا تكاد تُمسك به يد ، والذى يعد التعبير عنه بالكلمات هراء » . وإذا جان كوكتوفى قرننا الحالى يقول « لا يزال فاتو »مُلغزا لا يدرك المشاهد سرّه للنظرة الأولى ، أشبه حاله بحال موتسارت ، إذ لا تزال الكثرة من الناس يعدون فاتو مصورا عابثا لا جدّية فى أعماله ، وكأنه يتراءى فى إحدى الأوبريتات الهزلية مصوِّرا هُزُؤة » .

وذات يوم اقترح تاجر التحف إدمون فرانسوا جيرسان على صديقه الفنان فاتو خلال إحدى فترات خموله أن يرسم له لافتة فوق مدخل متجره الكائن فى ٣٥ شارع جسر نوتردام.فإذا فاتو يرتقى فى لوحته الرائعة بصديقه ليجعل من متجره قاعة معارض فخمة تؤمها النخبة من المجتمع الباريسى على الرغم من بُعد هذه الصفة عن المتجر المتواضع (لوحة ١) . وإذا هذه اللوحة الفريدة الممتازة تنشطر بعد منتصف القرن الثامن عشر شطرين نشهد فى الشطر الأيمن منها جيرسان منحنيا،وهو يعدّد مواطن الجمال فى لوحة مستديرة شبيهة بلوحات فاتو لسيدة مع زوجها الذى يتطلع إلى اللوحة بمنظاره ، كما نشهد فى الشطر الأيسر بعض العمال عاكفين على تعبئة اللوحات المصورة فى صندوق ، بينما تجرى المساومة على عقد صفقة أخرى .

وكم اختلف الناس فى تقدير أعمال فاتو على امتداد قرن من الزمان إ فعلى حين رأى البعض أعماله « ملهاة » من ملاهى ماريفو الذى أظلّة القرن الثامن عشر ، رآها البعض الاخر « مأساة » جادة . وفى الحق إن الجو الضّبابى الذى يصوّره يخفى فى طيّاته يدا قوية ، يدا من حديد فى قفاز من حرير .



لانفة متجر جيرسان

لقد كان فاتو فنانا عبقريا عُـدَّ أكثر من ملهم لفنـانى عصره الذين تلقّوا عنه القشور لا اللُّب ، مثل باتر Pater ولانكريه Lancret ، فـإذا هم يصورون النسـاء دمى اضفوا عليها ما وسعهم من بهجة ، وأبـرزوا أجسادهن بضة ولكنها ممشوقة وكسونهن بثياب أوحاها خيـالهم ، مستخدمين كافة ألوان قوس قزح . كان تلامذتـه هؤلاء يمثلون روح القرن الثامن عشر الذى عاشوا فيـه ، فعلى حين دانوا بأسلوب فاتو الخاص إلا أنهم لم يأخذوا عنه إلا ما يلفت النظر ويبدو للعيان . ومع هذا أخذوا يضيفون إلى هذا المظهر السطحى شيئامن التحسين . فما من شك فى أن هذا القرن كان أعجز ما يكون عن أن يستوعب روح فن فاتو ، وقد يعزى هذا إلى أن القرن الثامن عشر كان أبعد ما يكون عن الروحانية كما كانت أحـاسيسه كلهـا سطحية تمليها المتعة الحسية ، ولا يؤثر على هذه المتعة شىء آخر . وظل غارقاً إلى الأذقان فى متعته تلك إلى أن ظهر جان جاك روسو قرب نهاية القرن،فرد الناس إلى الأعماق لا الى السطح . ومن هنا نرى أن القرن الثامن عشر لم يتناول غير المظهر السطحى لفن فاتو الذى كانت جذوره أعمق مما ظن معاصروه ، فهو فى فنه لا ينتمى لقرن بذاته بل كان نتاج الأساليب الفنية الفرنسية أجمع .

ولقد قضى فاتو الشطر الأكبر من حياته القصيرة فى ظل حكم لويس الرابع عشر ، غير أن هـذا لا يعنى أنه كـان يساير المشرب الفنى لهذه الحقبـة ، بل كـان فنه يمثـل

الحقبة الأخيرة من حكم الملك الشمس حين ضاق الناس ذرعا بحكمه الممتد وأخذوا يرفعون أصواتهم بالنقد والتجريح .

كان فاتو فرنسيا بمولده فى بلدة فالنسيين التى لم تصبح من ارض فرنسا إلا قبل مولده بست سنوات ، كما لم يكن فلمنكياً قحا وإن حلا لبعض معاصريه ان يضفوا عليه هذه الجنسية إذ كان من عشيرة « الوالون » . هذا إلى أن كراهيته للويس الرابع عشر قد تأججت فى صدره لكثرة ماسمعه على ألسنة أهله من ذكريات مرة قاسية أثناء وقوع بلده تحت سيطرة الملك الشمس ، وما كانت تلاقيه من مآس وبطش على أيدى جنوده.وكم كانت لفاتو جولات فوق طرقات شمال فرنسا حيث وقعت عيناه على ما خلفته المعارك من ويلات أوحت إليه أن يصورها فى لوحات له . وقد تكون هذه هى الفترة الأولى التى بدأ فيها حياته مصوراً ، غير أنه كان عازفا عن أن يصور الجيوش فى أبهتها وصولتها والملوك والقادة فوق صهوات جيادهم يختالون ، لكنه آثر عوضا عن ذلك أن يصور الجنود وهم يجرون أرجلهم على الطرق جرا فى بزاتهم المهلهلة الممزقة وقد حملوا أوعيتهم وزادهم معلقة فى عصى يطرحونها على أكتافهم وقد احتضنوا بنادقهم بأذرعتهم ، ومن ورائهم الأطفال والنساء وقد غشّاهن الحزن والكآبة وأنهكهن التعب من طول السير ، وكان هذا مما زاده حنقا على لويس الرابع عشر .

وفى باريس أقام فاتو فى حى سان جرمان ده بريه (وبريه تعنى الحقول والمروج) وكان هذا الحى خارج نطاق حدود مدينة باريس إذ كان نهر السين يفصل بينهما ، لذا لم يخضع هذا الحى لسلطان نقابة المصورين الباريسيين ، وكان للأجانب الذين يقيمون بهذا الحى الحق فى بيع لوحاتهم دون الخضوع لقانون النقابة المتعسف . وكان للفنانين الفلمنكيين وغيرهم الحق فى عرض لوحاتهم للبيع فى سوق هذا الحى ، ومن هنا كان اختلاف فاتو إلى رفاقه الفلمنكيين وتردده على الحانات التى يلمون بها . ولعل هذا ما هيأ له أن يفلت من قبضة التقاليد الفنية الفرنسية الصارمة التى استنتها الأكاديمية لا سيما فى عهد المصور لوبران Le Brun الذى أقامه العرش الفرنسى دكتاتوراً للفنون . كان فاتو من بين المتمردين على لوبران ، ناقماً على مدرسة التصوير الإيطالية التى ترسم لوبران خطاها ، فانبرى ينادى بالعودة إلى مدرسة التصوير الفلمنكية ، ولا سيما فن روبنز الفلمنكى الذى كان محط إعجابه منذ صباه . ولم يكن فاتو متمرداً فنياً فحسب بل كان متمرداً سياسياً أيضا ، ففى عام ١٧٠٤ بدأ يختلف إلى مرسم المصور كلود جيلو Gillot الذى كان على صلة وثيقة بالمسرح وأهله،ولذا كانت أعماله مستوحاة من الملاهى الإيطالية المرتجلة Commedia dell'Arte* وكانت السلطات الفرنسية قبل ذلك بسنوات قليلة فى عام ١٦٩٧ قد أبعدت عن فرنسا فرق التمثيل الإيطالية اذ كانت مسرحياتها تنطوى على لون من التعريض بها ، هذا إلى سخريتها بمدام ده ما نتنون التى كانت ملكة غير متوجة بعد زواجها سراً من لويس الرابع عشر قبل ميلاد فاتو ببضع سنوات . وإذا كان الممثلون الإيطاليون قد اضطروا إلى مغادرة فرنسا إلا أن ذكراهم كانت لا تزال عالقة بالأذهان ، وكان يطيب لجيلو وفاتو أن يتخذا من موضوعات تلك الملهاوات موضوعاتهم التصويرية كلون من ألوان التحدى للملكية . ولقد سار فاتو على نهج أستاذه فيما يتصل بزمانية ومكانية عالم

المسرح غير أنـه نقلها من خشبـة المسرح إلى غيضـات الحدائق ومسارب الغابات نظراً لولعه الشديد بإبداعات الطبيعة ، مازجا ذلك بتأثره البـالغ بـالإيقاع المـوسيقى لا سيما ذلك التناغم الآسر بين صوت الآلة الموسيقية وبين الصـوت الآدمى ، والـذى كـان عنـده رمـزاً للحب . فـالموسيقى لم تـوح له بعبق أجـواء الغرام فحسب بـل انسربت إلى أحاسيسـه ووجدانـه فى توحـد وانسجام ، وما أكثر ما نلحظ فى معظم تصاوير فاتو رجلا يعزف على آلة موسيقية تصاحبه سيدة تشدو ،كما نكتشف أن المرأة هى هدف الغزل الحانى والتودد ، وهى التى تملك أيضا الرضى والرفض والصد .

وقد دأب فاتو على استعارة بعض عناصر موضوعاته التصوريرية من التقاليد الفنية التى شاعت خلال القرن السادس عشر ، ولا سيما النزعة التكلفية* * ، لذا جاءت شخوصه كلها طويلة القامة ممشوقتها ، تخالف معايير القانون الكلاسيكى التى أخذ بها القرن السـابع عشر . وكان راعى الفن الثرى « كروزا » قد احتضن فاتو فى داره التى يقتنى بها مجموعة من الرسوم ذات الروعة ، منها اربعمائة رسم لبارميجيانو parmigiano أحد رواد النزعة التكلفية ومن هنا سرت عدوى هذه النزعة من خلال أعمال بارميجيانو وبريماتتشيو primaticcio وغيرهما إلى فاتو .

ولقد أحيا فاتو أكثر من أى فنان فرنسى آخر فن تصوير الإناث خاصة الذى كان محالا أن يشيـع فى ظل لـويس الرابع عشر . ولعل موليير كان يقصد فاتو عندما قال على " لسان أحد شخوصه فى مسرحية « المتحـذلقات مثيـرات السخرية precieuses ridicules إنه « إذا عن لأحد بين رفاق له أن يطارح الغرام فتاة ، فعليه أن ينتحى بها بعيداً عن رفاقه إلى ركن من أركان الحديقـة » . وهو مـا يتفق تماماً وما تمليه القصائد الرعوية والمكايد الغرامية التى انحدرت إلى فاتو مع ما انحدر إلية من تقاليد مطالع القرن السابع عشر .

وكما أعجب فاتو بالمصور فان دايك لميله الفطرى إلى الفن الفلمنكى ، كذلك كان يحن إلى الفن الرعـوى الذى شاع فى عهد لـويس الثالث عشر . وقـلَّ أن كان يكسـو شخوصه بأزياء عصره ، بل كان يكسوها بثياب عصر فان دايك ، فقد كان يحتفظ بأكداس من ثياب فـرق التمثيل الإيطالية من الحرير والساتان البراق بعد أن يخلفوها ، ويطلب إلى من يتخذهم نماذج لتصاويره أن يرتدوا تلـك الثياب ليظهروا بمظهر نماذج فان دايك . والراجح أن فاتو كان أميل ما يكون إلى فان دايك منه إلى روبنز ، على الرغم من أنه أحس فى أعمال روبنز سمات من الرومانسية جذبته إليها ، ولا سيما تلك التى حاكى فيها روبنز الطبيعة ، فإذا هو يحذو حذوه ويخرج هو الآخر على التقاليد الأكاديمية ليكون أقرب إلى مشاهد روبنز معيداً أشجاره المتخيلة إلى الحياة مرة ثانية بمـا تنطوى عليـه من حيويـة دافقة ، ناهضة صوب السماء وكأنها دخان يتصاعد .

وكما كان فان دايك يحمل الحسرة على ما فات فى الماضى مما هو جميـل ، كذلـك كان فـاتو يحمـل نفس الحسرة فيضفيها على ما يصور . وعلى حين كان المصور كلود لوران يجتزىء فى صوره بـالإيحاء الى مـا بعد المـدى دون أن يخترقه ، وحسبه أن يصور هذا المدى أرضا تشرف على مياه يغشاها الضوء ، كان فاتو يخترق هذا المدى فيجعل بين يديك صورة لقارب فى الانتظار .



الإقلاع نحو كيثيرا

وإلى وقت جد قريب كان مؤرخو الفن يعتقدون أن لوحة « الإقلاع نحو كيثيرا (لوحة ٢)* * * L'Embarque-ment pour Cythere تمثل حج العشاق إلى جزيرة كيثيرا

حيث ثمة قارب ذهبى اللون ينتظر متأهباً للإقلاع كى يبحر بمستقليه إلى حيث الأمل فى موطن السعادة عند الأفق فى جزيرة نائية تحيط بها المياه وكأنها طيف من الأحلام التى تمنى فاتو أن يبلغها ، حتى تبين مؤخراً أن فاتو قد صور حجاج الهوى وقد بلغوا الجزيرة نفسها حيث نرى مزار الإلههفينوس بتمثالها ينتصب فى الجانب الأيمن من اللوحة وقد أحاطت به الزهور ، وفى رحابه يتعاهد العشاق اثنين اثنين على الحب والوفاء بالعهد ، تنتظمهم سلسلة تمتد هابطة إلى أدنى الجسر حيث القارب يربض عن كثب من الشاطىء . ولقد تباينت أوضاع العشاق ، فمن راكع يهم متسللا إلى أعلى قليلا ليقترب برأسه من كتف حبيبته موسوسا فى أذنها بعبارات العشق ، إلى راكع على ركبتيه

يستجدى عطف الحبيبة وقد تشابكت أكفهما ، إلى واقف على قدميه يميل نحو وجه حبيبته هامسا ، إلى مجموعة تضم أكثر من ولهان يستجدى ، وجملة من المعشوقات فى صد أو تعطف أو قبول ، وجميع العشاق غافلون عن كيوبيد إله الحب ، الذى يبدو على ضآلة حجمه فى أقصى

يسار اللوحة يرفع تنورة غادة عن ساقيها ليكشف عن بعض من فتنتها ليعيدها إلى الواقع بينا هو يرتدى ثياب الحجاج كالآخرين .

والصورة مفعمة بالشجن تكشف عن معركة خاسرة يشنها الحب على واقعية الزمان ، وكأنها ككل ، مشهد اوبرالى لموتسارت الذى يسمو به الغناء عن أرض الواقع .

وهنا نحس أن فاتو كان بدوره تواقا إلى أن يسمو بتصاويره عن الواقع ، فنراه يكسو شخوصه من الحجاج إلى « كيوبيد » — الإله الوحيد الذى آمن به أبناء القرن الثامن عشر — والمقيمين أويقات عابرة بجزيرة الأحلام التى تفوق بخضرتها خيال المتخيل ، بالثياب التنكرية .

وفى عودة إلى اللوحة نرى غروب الشمس يشير إلى نهاية يوم الحب ثم إلى نهاية طقوس الحج ، ويبدأ الجميع فى الانصراف متأسّين ليلحقوا بالقارب الذهبى السحرى الذى لن يتلبث لانتظار من يتخلف منهم . كان فاتو معنيا بالحب فى مجتمعه ولذا اعتاد أن يلتقط لحظة سيكولوجية مفردة يسجلها ، مثل لحظة توقف العزف الموسيقى أو لحظة تطلع عاشقين إلى بعضهما وكأنهما من فرط الوله يلتقيان للمرة الأولى ، بينما هدفه الحقيقى من التكوين التشكيلى هو خلق أثر عام يربط مجموعة اللحظات الملتقطة فى عملية « مونتاج » يرتقى إلى اكتمال الصورة بمكوناتها النفسية والجمالية ، ولاعجب فقد كان فاتو يرى أن الحب هو أضحوكة الزمن . وما من شك أن مجموعات العشاق الذين يبدون وكأنهم أوراق الشجر تحملها مياه الجدول هم فى واقع الأمر تعبير تصويرى عن الأحاسيس التى تكابدها مجموعة واحدة ، كما أن استقلالهم القارب من جديد إنما هو ارتداد إلى الواقع حيث يغيبهم الافق فى طياته شيئا فشيئا على نحوما يهبط الظلام رويداً رويداً .

وعلى الرغم من أن لوحة « الإقلاع من كيثيرا » تعد لوحة تاريخية ، لكنه ، تاريخ جد حديث ، فأسطورتها من اختراع فاتو نفسه ، كما أنها فى الوقت ذاته تروى قصة مكتملة وقد أفعمت معاييرها بمضمون سردى غير معهود ، فضلا عن أن موضوعها أقرب إلى الواقع من مشاهد الآلهة والإلهات المألوفة فى المناظر الأسطورية ، فهى لا تعنى بالبطولة بقدر ما تعنى بالعواطف الجياشة ، وما من شك أيضا فى أن فاتو كان مديناً للمسرح فيما استخدمه من حيل لتصوير الحجاج العشاق ، بل لفكرة الارتحال نفسها ، فشخوصه يمثلون نسيم الحرية الجديدة الوافدة التى تسخر من قيود المجتمعات البالية دون الانقياد لها ، ومن هنا تنكروا متظاهرين بأنهم شخوص من وحى الخيال ، مما يتيح لهم التعبير عن ذواتهم على سجيتهم ، على غرار ما نشاهده فى مسرحية « الحب والمصادفة لماريفو Le jeu de l'mour et du hazard أو مسرحية « زواج فيجارو » لبومارشيه .

والشيء الذى لم يتعرف حقيقته القرن الثامن عشر عن فاتو هو ما كان يملكه من ثورية وتمرد ، ولكن الأمر قد ألبس على هذا القرن فلم يتبين ثوريته من نزواته ، ومع ذلك فقد رحب به الوسط الفنى عضوا بالأكاديمية الفرنسية الملكية ، كما آمن به فردا من أفراد مجتمعه الذى كان فاتو يحاول جهده أن يهرب منه . وقد عاش فاتو وما أُسند إليه شيء عن طريق الكنيسة أو العرش ، وكانت صوره كلها من القطع الصغير وقل ما صدرت له صورة من القطع الكبير ، كما لم يلق بالا لتصوير أى موضوع تاريخى ، وكان الشيء

الوحيد الذى أسند إليه هو ما عهدت به إليه الاكاديمية من تصوير لوحة تعلق فى مدخلها وقد ترك موضوع الصورة لفاتو يصوره كما يشاء مستمليا من رغبته الخاصة وهواه .

وعلى الرغم مما طلبته إليه الأكاديمية ، فلقد أخذ يسوف لسنوات حتى انتهى به الأمر إلى الاستجابة إلى ما طلبته والغريب أن فاتو قد نال حظا من التقدير فى غير فرنسا أكثر مما ناله فى فرنسا ، ولا غرو فقد كان فاتو شاعر عصره كله فى سائر أوربا . ومما يدل على عالميته أن أول سيرة ذاتية له نشرت أثناء حياته القصيرة كانت تلك التى ضمها معجم إيطالى . وكذا كانت الحال فى بروسيا ، فلقد أمر فردريك الأكبر بجمع كل ما يتصل بفاتو مما هو موجود ليكون من بين مقتنياته . ولم تتخلف إنجلترا عن الاحتفاء بفنه خلال حياته ثم بعد مماته . وكان للمصورين جينزبورو وجوشوا رينولدز رأيهما فى الإعجاب به ، فاذا هما يستعيران بعض تكويناته الفنية ، ومانالهما من شهرة يرجع الفضل فيه إلى تأثرهما بفنه . ولقد رأينا رينولدز وكان لايفرط فى تحمسه لشىء ما يقول : « إن لفاتو أستاذيته التى أدين بها » .

وما كان لفاتو من شأن يرجع لأمرين أولهما أنه قد هدى عصره إلى المناداة بحرية الفنان الشخصية التى لا تخضع لسلطان ما بل لسلطانه الذاتى ، والأمر الثانى هو ما ابتدعه من انماط تصويرية جديدة مثل صور « حفل الغزل الخلوى » Fete galente وغيرها كما قدمت، وهو مايؤيد مافات من المناداة بالحرية الكاملة للفنان فى اختيار موضوع تصويره ، ثم هو إلى هذا لم يستمد موضوعه من قصة تجرى على الألسن ، ولكنه عرض للطبيعة البشرية نفسانيا عرض الروائى لها فهو إما يجتزىء بظاهرة عابرة لعاشق تتمثل على سبيل المثال بتنورة المعشوقة فتكشف عن جزء من ساقها فيه إغراء أو يعدو هذا الظاهر إلى ما هو أعمق ، فيصور العاشقيْن وقد تولها وجداً . وهذه المعانى التى خطرت ببال فاتو وأخرجها مصورة عرض لها معاصره الموصول به الأديب والكاتب المسرحى الفرنسى ماريفو Marivaux حين قال « ما من ركن من أركان قلب الإنسان يعشش فيه الحب إلا وقعت عليه » .

---

* Commedia dell'Arte ملهاة ازدهرت فى إيطاليا خلال القرن ١٦ كان عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدون الذى يتصف عادة بالإيجاز والإجمال وكان كل ممثل يكرس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التى سؤديها على الدوام . وتمثل تلك الشخصيات النمطية فى مجموعها قطاعاً عريضاً من المجتمع المعاصر وقتذاك فتلقى الضوء على العديد من ألوان الضعف البشرى والتناقضات الصارخة فى حياة الإنسان ، كما تكشف عن الهوة الفاصلة بين خيلاء التظاهر والادعاء وبين الواقع المهين (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور .) .

* * Mannerism هو ما يطرا على الأسلوب الفنى من تكلف أو تانق أو غلو ، ويُعزى الى التصوير الإيطالى خلال القرن السادس عشر ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساساً على الإعجاب بميكالأنجلو ، وماتلا ذلك من إفراط فى محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبر مقصود لاشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلفى المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس ، وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية) .

* * * تقع جزيرة كيثيرا بالقرب من شاطىء لاكونيا فى شبه جزيرة المورة ، وكانت مقدسة للإلهة فينوس التى تسمت أيضا باسم كيثيريا لأنها كما تقول الأسطورة قد أنبثقت من البحر بالقرب من شواطئها .

كمـــال نشـــأت

قصـــــائد

١ ــ امرأة فى مدينة

تُغلِّقُ عند المساء المدينةُ أبوابَها
والنوافذُ ينسربُ الضوء منها
ففى أى بيتٍ تكونين ؟
وأى النوافذِ منها تُطلين ؟
رأيتكِ .. قبرةً غردت فى دمى
وطارتْ
مشيتُ الشوارعَ
عينى على شرُفاتِ البيوتْ
وفى لهفتى أملٌ لا يموتْ

وكيف أراكِ
وهذى البيوتُ الكثيره
مثل همومى الكسيره ؟
تُغلِّقُ عند المساءِ المدينة أبوابها
وأغلقت قلبى على وجهكِ الأريحى
تُغلق عند المساء المدينةُ أبوابها
تغلق عند المساء المدينةِ
تُغلقّ عند المساء
تُغلّقْ ......

٢ ــ اغتيـــــــال

طَلْقَةٌ فى السكونِ المَوَاتْ
صرخةٌ حشرجتْ
وارتمى القمرُ اللّيلَكىُّ
على الدّمِ والطينِ
وارتجفت يدُه
بُرْهَةً ...
ثم ماتْ

٣ ـ صبـاح حـزين

قهوتى مرةٌ
مثل هذا الصباح الرَمَادىّ
الشوارعُ مبلولةٌ
والعصافيرُ تقبعُ بين الشجرْ
والتلاميذُ يقتحمون المطرْ
خرجتُ
وهرولتُ
لم أدرِ .. هل دمعةٌ فى عيونى
أم قطرةٌ من مطرْ ...

٤ ـ جالسا فى هدوء

جالسا فى هدوءْ
يَجْترُّ حلما تَغضّنَ فى الذِكرِ النازفه
جالسا فى هدوءْ
مثل سيفٍ عجوزٍ تَنَاوَمَ فوق الجدارْ
علاه الغُبارْ
ويجترأمجادَه الزائفه ...

جار النبى الحلو

قمع الهوى



تكتمنا الفرح ، وتظاهرنا بالبكاء ، بينما تحفر لى بمسمار عشقها عنوانا لا أعرفه ، خرجن من أزقتها بملابسهن السوداء ، وبكين ، ولطمن الوجوه على ما حدث وما سيحدث ، يبكين الذين راحوا والذين فى طريقهم للرواح . وانطلقنا إلى سراب من الأغنيات بعد أن خلعت الحذاء وقررت أن تفرح بلا توقف وظلت تقفز وتقفز بين صور لأطفال لم تلدهم ورجال ينتظرون لحظة نهشها وتلاشت بين أشلاء لم يتحدث عنها سوى تاريخ كئيب ، حتى وجدتنى وحيدا إلا من صحراء بلا ناقة تزين رسمها ، وأشتعل النخيل بالمشيب وتحول إلى هشاشة ، فخرج لى دون أن أدعك مصباحه السحرى ولف حولى وسألنى الأمنية الأخيرة ، فقطفت كل الزهور وشممت العطور وتفحصت العيون وتنصت للهمسات فقلت لم أجد زهرتى ، لعلها هناك مرشوقة فى القلب الذى يئن من وهج العينين .

مددت يدى لذات الأطراف البديعة : خذينى إلى حيث التماثيل التى تتدفق فيها الحياة من لمسة اليدين المرتعشتين ، ومن هذا الحريق الذى يشب فى القلب ، وبين أنهر ثلاثة ، يشتعل . وكن هناك يرقبن من بعيد الذى لم أره . كانوا جميعا فى البحر ، تجمعوا ليفرقوا ما بيننا . وقف القرصان ولوح بعلمه ،فجريت من برودتى لدفء صدرها ، طبطبت علىّ لتَهْدأ الروح وقدمت القهوة واللبن وانة الروح والعينين المسبلتين على جراح . فهدأتُ ولم أستمع نبض القلب من الصدر الذى أحتوى رأسى ، ورأيتنى طفلا تفسحه فى السيارة ، وتطعمه الحلوى وتسقيه الدفء فى عز الشتاء ، وتدارى عليه برموشها ، فأرى العالم لوحة تشتهى الألوان

ابكى بلا توقف ، تشعب الخوف مثل شجرة شوك بداخلى ، لم أستشعر غير الفراق ، بيننا البحر الذى سوف



يشتعل نارا ليفرح الآخرون ويشعلون المشاعل ويرقصون الديسكو ، بينما الصوت يترنم بأغنية عن الليل والعين والقلب والموت . ركعت على ركبتى أمام الصندوق ابحث عن شريط أغنيتى المفضلة ولم أجده . خبطت على الأرض والحيطان فانفجرت كل الخطب القديمة والأغنيات تناثرت فوق رأسى . فدندنت هى بالأغنية التفت فوجدتها جلست القرفصاء تدندن وقد احتضنت ابنتى الباكية ، ونهضنا يخذلنا الضعف حين أطل علينا من الشباك بلباسه الأسود وعينه الواحدة فجريت منها إليها ، وأخذتنى إلى المنتهى وقالت هنا السرير .. وهنا المذياع ...وهنا الولد والبنت فى عناق مرسومين على التراب ، بينما الثور يشده النقش إلى الحائط فلا يطير والا استعمل رجله الخامسة ، وحين دخل الليل دخلت الهوام . قلت ابعدى عن الهوام ؛ فخلعت ملابسها وتمددت تحت الضوء فى فزع ، فجثمت عليها كل الهوام ، تجمعت فغطت الجسد ، واختفت إلا من شعرة ناعمة طويلة التفت حول أصبع قدمى الكبير ، هلعت .. جريت ، دست على الولد والبنت . الولد صبى صغير يلبس قميصا أبيض بنصف كم وبنطلونا قصيرا وصندلا بنيا . له عينان ممسكتان بحلم أكيد ، والصبى فى جيبه قرش صاغ عليه صورة أخناتون ، ومنديل أبيض فى طرفه تطريز بالأحمر لاسم مجهول ، ويتدلى من بنطلونه ميدالية صغيرة عليها صورة أبيه الذى الف عشرات الكتب ، والبنت بفستانها ذى اللون البنفسجى وعلى صدرها تتدلى سلسلة فضية بها صورة كاتب ونسر ، وكانت حافية القدمين . وحين التفت الشعرة فوق إصبع قدمى وفزعت وجريت ودست على الولد والبنت ظل الخوف يدفعنى فى ظهرى فأكاد أنكفىء يدفعنى حتى البحر ، والبحر يتمدد فى حمى ويهمس لكل الجزر بأن يرحل الشجر لأن الماء يغلى ، وأنا لا أملك سفينة ولا عوامة ، ففكرت فى الطائرة .

اربعون عاما أحاول صنع الطائرة . اعتزلت فوق السطح وقاطعت ارسين لوبين ومذكرات إيفا ورحلة الدكتوراه ، تكورت فى قش الأرز أفكر فى الطائرة ، جمعت كل ما أحتاجه خلسة الخيط ، والورق الأزرق والأحمر

والأخضر ، والهلال والنجمة والورق المفضض ، والريح والميزان والذيل الذى سيرقص بآلاف القصاصات ، وأحتفظت بسرى أربعين عاما وحينما أتممتها وأهديتها للريح وزرقة السماء سقطت فى ترعة بها السمك والصياد والعيال الفقراء يعومون بفرح عناق البلهارسيا الأبدى . ثم جلست أربعين سنة أخرى وأعدت تكوينها غيرتُ أوراقها وثبت بها عينا زرقاء ، وأهديتها للريح وزرقة السماء فوقعت فوق حقل به أذرة ناشفة وأم وأب وفلاحون فقراء يلعبون مع دودة القطن لعبة الانتحار والملابس الإنجليزية . وأربعون أخرى رسمت فوقها وجهى بدم

اعرفه ، وأهديتها للريح نعم ولزرقة السماء فحطت فى البيوت الفقيرة حيث الأم المسكينة والأب المسكين والعيل الذى يغنى مع كوب الشاى . وقلت ياطائرتى ياطائرتى هل يوجد من هو أبرع منى ؟ ياطائرتى ياطائرتى هل حلمى يحققه غيرى ؟ ياطائرتى ياطائرتى أغيرى على الأعداء وأقتليهم حيث هم ليسوا فى ديارهم . ياطائرتى ياطائرتى اعيدى لى رايتى والشاب الذى اسمه غسان الذى قتلوه مع لميس .. غنى ياطائرتى « دع قناتى فمياهى مغرقة » والقلب حطت فيه الصاعقة وردت لى طائرتى مجرحة . ولم ابك ، فحط فى جسدى المرض ، وصرت ولدا ممرورا ، وفى ركنى جلست أربعين سنة أخرى ، حتى أكتملت وطارت . أخذت زخرفها وطارت ، أخذت بهجتها وطارت ، أخذت حلمها وطارت ، أخذت قلبى وطارت وحطت فوق الأملس الذى تلقاها بدفئه وليونته من البطن حتى العنق ، ارتاحت الطائرة وتحولت إلى جسد ، غامر هناك فى الغابات الحجرية وبالمسمار نقشنا اسمينا وتواريخ ميلادنا ، وتركنا على الجسور آثار حياتنا معا لتأخذها الجسور عندما تتناثر معها بلا عودة سوى ذكرى لشعر محمر وبسمة تشعر غدر اللحظة ، ودفء عبثا حاول أن يغمر الكون ..

وضحك الملك الأريب وسألنى هل تستطيع البناء ؟ فأنا الحالم بنيت بيتا لطيفا صغيرا من أخشاب وأشعار خضراء به شباك يطل على بحر أزرق وتطلع منه البنية عريانة تشتهيها حتى النساء ، تبثنى بهجة الحياة والبهاء المفتقد ، ثم تنشد وهى تنشف شعرها بورقة كبيرة من البردى بصوت يغطى العالم بسحر أخاذ . أحببتها حتى الموت ، أهديت لها مفتاح الحياة فوهبتنى الحياة وركضت فى البحر . ومن الشباك امتلكتُ العالم والبنت وكرة أرضية فوقها كرة من نار ، فقهقه الملك الأريب ورفس برجله البيت فمال ، وجاءت الموجة أخت الشيطان فأخذته إلى جوف بحرها الأسود . وسألنى هل تستطيع البناء ؟ فأنا الواقعى بنيت بيتا من طين وسوقا للماشية وكفا بلون أحمر وفرنا للخبيز فخرجت رائحة القرى مدخنة ، فعطس وعطس وقال أف ، ورفس برجله البيت والسوق والفرن

مسحت أمى دموعى ودفعتنى بخفة للتى أفسحت لى صدرها ، وقالت اجلس فى ركن صدرى.وأحلم بقلعة وبرج قلعة بسبعة أبواب وسبع رايات ، وبحجرات تسكنها تلك الرائحة العطرة ، وتلك الروح الغنيدة وفى البرج أنا أحمى حماك لا يخدعنى الموج ولا السحب اهتدى بالشمس والقمر والعينين ، وكان أن ضحك الأريب وقال لن نغتالك فى وضح النهار ولن نقبض عليك فى الليل البهيم ، ولن نتهمك بما ليس فيك ــ فقط .. ارحل سافر .. غادر ، وسيكون بينكما البحر قلت:والسماء والأعداء والأشلاء . فرشقوا البجر بأعمدة من نار ، والتى وهبتنى هدأة السلام وحلاوة الحروف وعطر الحياة غابت عنى ، فقهقه ، وتفحصنى بعين واحدة ، ورفع بإصبعيه علامة الانتصار ، بينما طائرتى تطير إلى حيث بنت تتفجر شظايا وحبا خلف شجرة من صبار .

صور : أحمد نور الدين

كتابة : أ . ع . حجازى

مختـــــار

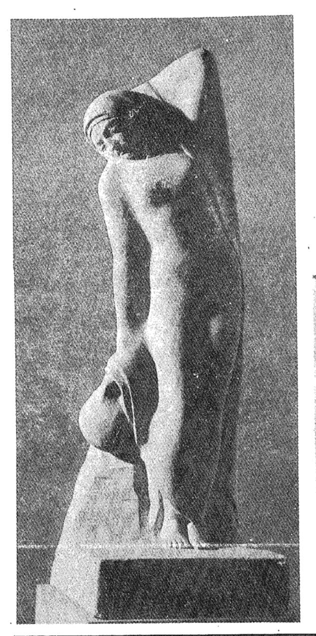


تمثال ايزيس تفاصيل



تمثال ايزيس تفاصيل

حامله الجره رخام ابيض



تمثال ايزيس تفاصيل



كان الشرط الذي اشترطته إيزيس لكي تعود إلى وطني بعد أن نفيت منه ألفي عام، أن يعود إلى نحت صخري من جديد.

لقد كف المصريون عن الحياة يوم توقفوا عن نحت الحجر. كفوا الفعل حين هجروا الإزميل فهجرتهم إيزيس. هجرتهم الروح الخالقة وعادوا صلصالا هينا يدوسه الغزاة.

لم يعد الوطن مادة في أيدينا نشكلها كما نشاء، وننفخ فيها من روحنا. أصبح طيورا هاربة، وتيها عريضا نمشي فيه ولا نصل، ونخرج ولا نعود. انغلق دوننا الحجر، وجفت جذوع الشجر. لا فردوس ولا سواقي. لا تماثيل ولا مسلات. لا رماح ولا قسي: الوطن مغتصب، والشعب مستعبد. الجرانيت لا ينطق، واليمام بعيد.

O

في نهايات المائة الماضية، ونحن بين اليأس والرجاء، خرج رجل يقول:

«الرسم ضرب من الشعر الذي يُرى ولا يُسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذي يُسمع ولا يُرى» .

قيل له : فماذا تجد في الرسوم والتماثيل ؟

قال :

«إذا نظرت إلى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت ، فإنك تجد الحقيقة بارزة لك تتمتع بها نفسك ، كما يتلذذ بالنظر فيه حسك . وإذا نزعت نفسك إلى تحقيق الاستعارة المصرحة في قولك رأيت أسداً ، تريد رجلاً شجاعاً - فانظر إلى صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير ، تجد الأسد رجلاً أو الرجل أسداً» .

قيل له : فمن أنت ؟

قال : أنا محمد عبده !

وفي نهايات المائة الخامسة خرج طفل من بيت أبيه فرأى النهر، جلس على الضفة تحت شجرة جميز ، وقبض من الطمي قبضة نفخ فيها فإذا هي إيزيس !

سألته : من أنت ؟

أجابها : خادمك المطيع .. مختار

قالت له : بل أنت طفلي الخالق !

إيزيس مشيمة وأمومة . أخت أوزيريس وزوجه ، وأم حوريس وعمته . كل رجل أو امرأة قطرة من دمي ، وكل نبتة خضراء أو زهرة يانعة دمعة من دموعي .

الطمي حناؤها والنيل مكحلها

إيزيس صيرورة الجسد وخلود الروح

جلسة القرفصاء . القرفصاء وضع لا نراه إلا في النحت المصري ، فمصر حبة المأوى . أرض طيبة حنون ، لينة دافئة رطبة . مصر جسد للمطلق . كان المطلق روحا هائما يرف على الصحراء ، حتى خرجت مصر من النيل فتجسد فيها .

هكذا جلس الكاتب المصري القديم ، وهكذا تجلس إيزيس فخار بجذع مستقيم وبطن ضامر ، فإيزيس هي الأم العذراء التي حملت بلا دنس ، وهي تعود من منفاها الألفي شابة بنهدين فتيين ووجه نبيل ، صريح وغامض ، يلخص فضائل الجنس كله .

عينان تنتظرتان بلا لهفة ، وفيم اللهفة لمن يملك الخلود ؟ أنف مستقيم ، وخد أسيل رقراق . ذقن دقيقة بارزة ، وشفتان شرقيتان على أهبة لا مزمومتان ولا منفرجتان . وحول الوجه ترتفع الذراعان فتنثنيان ، وتذهب اليدان خلف الرأس تعبثان بالضفائر وتبحثان الجسد جسد بغيرما مادة ، شفاف ، لا عرق ولا عضلة ولا انفعال .

جسد يخفي بشريته، يمسه عن التلفت ليقتنص الزمان السرمدي عابرا فوق اللحظات التي تنطفئ كفقاعات ولا تعدو عكس اتجاهه.

جسد لحورية. كان طميا فصار مرمرا. عارٍ لكنه اكتسى بالوهلة وأخفى تفاصيله حتى لا يتحيز، وأذابها في المساحات الناعمة المترامية بلا حدود، فالخطوط المستقيمة ليست حدودا حقيقية، بل شعاعات، شعاعات تتوازى وتتقاطع بفعل اللؤلؤة. هكذا كان يفعل النحات المصري القديم ليعطي الروح شكلا، فالتمثال المصري لا يخلد وضعا من أوضاع الجسد الفاني، بل هو عش الـ «با» ، بيت الروح التي أصبحت طائرا يحلق فوق الموميا وات.

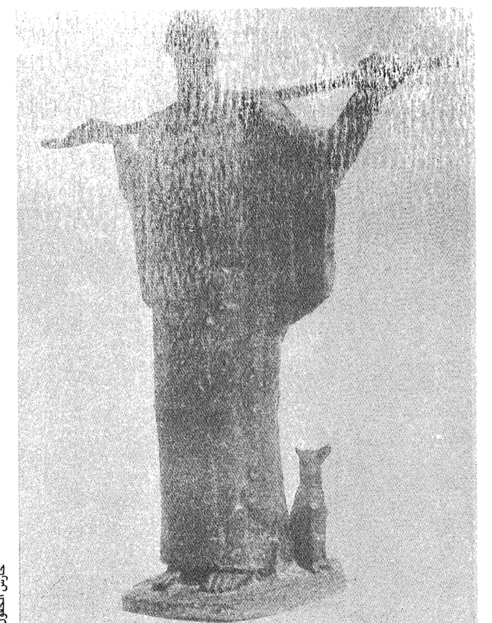
لكن توازيات مختار أقل انتظاما، وخطوطه وزواياه أقل حدة. انه يمزج بين النحت المصري والنحت اليوناني، فيملأ التمثال بحياة لا ترى، تبدو في الانحناءات المرنة والانسيابات الرشيقة الموحية بالحركة دون أن تحاكيها.

ه

لإيزيس شباب خالد، شهوة نبيلة وأمومة دافقة. تقول هيت لك! للرجل الناضج والطفل الرضيع. تقول بجسد ساكن، جمال يتأمل غبطته بذاته. هذا هو السكون الذي قال فيه بودلير «انني أكره الحركة التي تفسد جمال الخطوط».



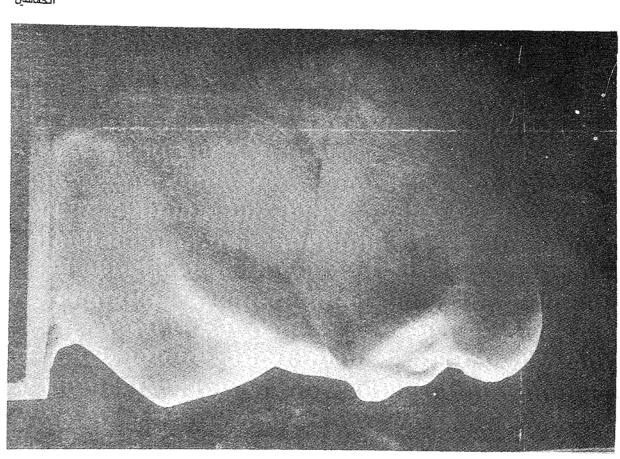
العميان الثلاثة



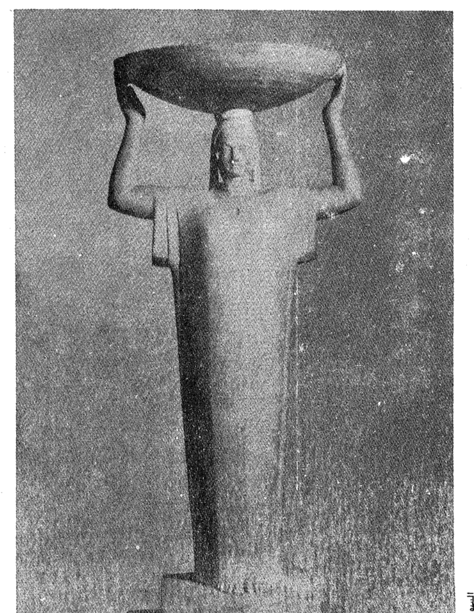
حارس الحقول



تمثال من البرونز



الخماسين



الشوق

حســـن حنفـــى

شـــروط الإبــداع الفلسفى

إنه ليحزن الإنسان أن يجد جيلنا الخامس من أجيال النهضة العربية الحديثة ، ما زال ناقلا لثقافة الغير ، لم يتحول بعد من مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع ، فى حين استغرق النقل القديم عن اليونان خصوصا ، جيلين من الزمان :القرن الثانى ، بعد إنشاء « ديوان الحكمة » . ثم بدأ الإبداع الفلسفى عند « الكندى » فى النصف الأول من القرن الثالث فى ، نفس الوقت الذى بدأ فيه إبداع داخلى صرف ؛ تنظيراً للواقع الفقهى المباشر ، بالإضافة إلى علوم اللغة وعلوم القرآن وعلوم الحديث ، وهو إبداع الشافعى واضع علم أصول الفقه .

كما بدأ الإبداع أيضا عن طريق التنظير المباشر للواقع السياسى فى علم أصول الدين ، بقراءة الـواقع فى النص ورؤية النص فى الواقع ، تبريراً أو تثويراً فى موضـوعات الإمامة والإيمان والعمل . وفعل ذلك أيضا أوائل الصوفية الزهاد والعباد والبكاؤون ، بإيجاد سند لموقفهم السياسى المتمثل فى البعد عن الصراع والخلاف ، إيثارا للسلامة وحقنا للدماء ، ما دامت المقـاومة قـد أصبحت ميئوسـاً منها ، بعد استشهاد الأئمة من آل البيت وكل من خرج على الأمويين نشأ التراث القديم إذن نتيجة لإبداع فلسفى تمثّلاً لنقل الغير ، أو تنظيرا مباشرا للواقع العملى

كما أنه يزعج الآذان أن يصرخ بعض المتحذلقة منا : هل هناك فلاسفة ؟ هل هناك فلسفة فى مصر ؟ وكأن الأمر يأتى بمجرد قرار فردى أو مقال صحفى للشهرة ، وليست استجابة لظرف تاريخى محدَّد ، فى وضع ثقافى وسياسى معين وفى مرحلة تاريخية بعينها .ومنذ متى كان الإبداع الفلسفى ادِّعـاءً ؟ ومتى تكون الأحـزان سببـا لأفـراح البعض؟وهل خلوّ السّاحة فرصة لإقامة البعض لأنفسهم تماثيل من ورق ؟ !

والحقيقة أن الإبداع الفلسفى لا يظهر فى أمة ، أو عند جيل ، إلا إذا توافرت شروطه ، وهى عديدة ، تختلف من

امة إلى امة ، ومن بيئة إلى بيئة ، ومن موقف حضارى إلى آخر . وإذا كان الإبداع اساسا يكشف عن الانتقال من الماضى إلى الحاضر ، ومن التراث إلى التجديد ، ومن الأصالة إلى المعاصرة ، إلى آخر ما هو معروف من هذه المصطلحات التى كثر استعمالها لدينا منذ فجر النهضة العربية الحديثة ، فإن للإبداع نماذج عدة . منها نموذج التواصل مع القديم كما هو الحال فى الإبداع الشرقى عند « كونفوشيوس » و « لا وتزى » و « بوذا » و « غاندى » . ومنها نموذج الانفصال كما هو الحال فى الإبداع الغربى الحديث منذ عصر النهضة حتى الآن ، فبقدر ما ينفصل المبدع عن الماضى وينقطع عنه ، بقدر ما يبدع فى الحاضر والمستقبل ومنها نموذج التجاور كما هو فى اليابان الحديث ، بقدر ما يوفق المبدع بين الماضى والحاضر ، كل فى ملكوته ، الماضى للحياة الخاصة والمستقبل للحياة العامة ، يكون مبدعا محافظا على التواصل مع القديم الخاص والجديد العام على السواء .

الوعى بالموقف الحضارى الكلى الذى يوجد فيه المبدع هو إذن الشرط الأول للإبداع . وللموقف الحضارى أبعاد مختلفة يتفاعل معها المبدع وتتفاعل هى فيه . وعادة ما تكون هذه الأبعاد الحضارية ثلاثة ، تشير إلى جدل الزمان بين الماضى والحاضر والمستقبل . فالماضى أى التراث القديم هو البعد الأول . والمستقبل أى التراث المعاصر هو البعد الثانى ، والحاضر هو الواقع المباشر ، اللحظة الراهنة التى يعيشها المبدع . قد يتغلب بعدٌ على آخر كما أو كيفاً ، من حيث مدى البعد الزمانى فى أعماق المبدع ، أو من حيث الأهمية . ولكن يظل الموقف الحضارى يدور داخل هذه الأبعاد الثلاثة .

فى حالتنا اليوم يكون الوعى بموقفنا الحضارى أيضا الشرط الأول للإبداع ، ويتمثل هذا الموقف الحضارى فى أبعاد ثلاثة : الموقف من التراث القديم ، الموقف من التراث الغربى ، الموقف من الواقع المباشر . من البُعد الأول ، التراث القديم ، إبدع الإصلاح الدينى الحديث ، الذى بدأه الأفغانى ومحمد عبده ورشيد رضا وحسن البنا وسيد قطب والجماعات الإسلامية الحالية على درجات متفاوتة ، كما أبدع منه أيضا الكواكبى وعبد الحميد بن باديس وعلال الفاسى ومحمد إقبال . ومن الثانى أبدع التيار العلمى العلمانى الذى بدأه « شبلى » شميِّل » و « فرح أنطون » ويعقوب صروف وأمين الريحانى و « سلامة موسى » و « إسماعيل مظهر » و « زكى نجيب محمود » و « فؤاد زكريا » وغيرهم . ومن الثالث أبدع التيار الليبرالى الذى أسسه « الطهطاوى » و « أحمد لطفى السيد » و « طه حسين » و « محمد حسين هيكل » و « العقاد » فى مصر ، و « خير الدين التونسى » فى تونس و « مدحت باشا » فى تركيا . والكل يحاول تحديث المجتمع وتغيير الواقع ولكن بطرق عدة . الأول يبدأ من التراث القديم ، والثانى يبدأ من التراث الغربى ، والثالث يبدأ من الواقع المباشر . الأول يبدع ابتداء من الدين باعتباره الرافد الأول فى الثقافة الوطنية والمكّون الرئيسى لسلوك الجماهير ، حتى يحقق مصالح الناس . والثانى يبدع ابتداءً من العلم باعتباره أحد التطلُّعات الرئيسية ومطلباً رئيسيا للعصر . والثالث يبدع ابتداءً من الدولة وبناء الأمة على نحو عصرى .

للإبداعات الثلاثة بدايات مختلفة ، الدين ، والعلم ، والدولة ، ولكن لها نهايات واحدة وهى العصرية والحداثة وتحقيق الصالح العام .

يغيب الإبداع لوكان موقفنا من التراث القديم هو النقل والاجترار والتكرار ، وإعادة عرض تراث قديم نشأ فى

ظروف خاصة لم تعد قائمة ، فى حين تقتضى الظروف الحالية تراثا آخر أو على الأقل بدائل أخرى غير تلك التى استقرت فى التراث دفاعا عن السلطة ضد المعارضة ، وتأكيداً لسلطان الدولة وهيمنتها ، وهو موقف ناشىء عن التكسب بالتراث والكتابة فيه إظهاراً لعلم العالم ، أو تقريراً لكتاب جامعى يحفظه الطلاب ، أو إيثاراً للسَّلامة على الدخول فى معارك التراث والتى ما زالت مستمرة فى معارك العصر .

كما يتوقف الإبداع لو كان موقفُنا من التراث الغربى موقف النقل والتعلم والتتلمذ والتبعية . فحضارة الآخر تُنقل أولا من أجل تمثلها وإعادة بنائها من منظور حضارة الأنا ، حضارة الآخر علوم وسائل ، فى حين أن حضارة الأنا علوم غايات . يتوقف الإبداع إذا كان موقفنا من التراث الغربى موقف العارض المروج لثقافته ، ظانين أن العلم هو المعلومات ، وأن المعلومات هى ما عند الآخر الأكثر تقدما حتى نلحق بركاب التقدم . ونتيجة لذلك تتراكم المعلومات فوق الواقع المباشر ، طبقات فوق طبقات ، حتى يتم تعميته وتغطيته ثم عزله كلية واستبعاده كموضوع أول للعلم . تنشأ المذاهب الغربية وتنتشر فوق أرض غير الأرض التى نبتت فيها ، فتزدوج الثقافة وينشأ الصراع الثقافى بين المدافعين عن ثقافة الأنا والدعوة لحمايتها من التغريب ، وبين المدافعين عن ثقافة الآخر بدعوى ضرورة الحداثة . وينشأ التكسب بالعلم وفتْح الدكاكين ، المذهبية ، هذا يروِّج لهذا المذهب وذاك يروج لذاك المذهب ، حتى يكثر العرض ويقل الطلب ، وتصاب التجارة كلها بالبوار والخسران .

ويتوقف الإبداع كذلك لو غاب الواقع المباشر وهو مصدر المادة العلمية فى التنظير المباشر ، وأساس إعادة بناء التراثين الأولين ، القديم والغربى . يقوم المفكرون بتنظيره ، والعلماء باكتشاف قوانينه ، والفنانون بتصويره والأدباء بالتعبير عنه ، والسياسيون بتحويله إلى قدرات ونشاطات وأفعال . وما دامت قد تمت تغطيته مرتين ، مرة بتراث القدماء ومرة بالتراث الغربى ، فإنه يظل يئن مرتين تحت الوطأتَين ، لا يجد من يحميه أو يدافع عنه إلا الهبَّات الشعبية والانتفاضات الجماهيرية التى ترفض رموز التراثين ، القديم والجديد ، الشيخ والخواجة ، المعمَّم والمُقَبَّع . ولكنها فورات سرعان ما تنطفىء تحت ثقل التراثين ، القديم البعيد ، والحديث القريب .

ويصعب الإبداع لو كان تعامل المبدع مع جبهة واحدة فحسب . يصعب الإبداع فى ثقافة الأنا إن لم يكن على وعى بثقافة الآخر ، وإلا كانت ثقافة الأنا اجتراراً وتكراراً لإبداعات القدماء ، حتى لو كان تكراراً عبقريا ، وإبداعا تركيبيا أو تحليليا . إنه فى النهاية إبداع على إبداع ، واجتهاد لا يخرج عن عباءة القدماء ، كما هو الحال عند بعض المشايخ التقليديين ، وكما تؤكد على ذلك صورتهم فى الثقافات والآداب الشعبية . أما علماء الأزهر المبدعون فقد كانوا على علم بثقافة الآخر مثل الشيخ « حسن العطار » و « الطُّهطاوى » و « محمد عبده » و « الشيخ طنطاوى جوهرى » و « محمد فريد » و « مصطفى عبد الرازق » و « طه حسين » وغيرهم .

كما يصعب الإبداع إذا كان التعامل مع التراث الغربى وحده . فثقافة الآخر ليست غاية فى ذاتها بل هى وسيلة لتطوير ثقافة الأنا . يصعب الإبداع فى ثقافة الآخر وحدها نظراً لأنها ليست ثقافة الأنا . والإبداع فيها يجعل المبدع خارج ثقافة وطنه . فلا إبداع إلا فى ثقافة ووطن . ومهما كتب المبدع أفضل تفسير لـ « ديكارت » وأعظم تأويل

. « كانط » واشمل شرح لـ « هيجل » ، فإنه يظل هنا مبدعا غربيًّا فى تراث الآخر . لا يتجلى فيه إبداع الأنا ، ابتداء من ثقافة الأنا ، أو قراءة لثقافة الآخر من منظور الأنا . فى هذه الحالة يصبح المبدعون كلهم فى ثقافة الآخر وينتسبون إليها ، ويتوقف الإبداع الذاتى فى ثقافة الأنا . وتُعطىَ الجوائز للمبدعين فى ثقافة الآخر من الآخر ، ويُرد الاعتبار للأنا ، بصورة تغطى إحساسها بالنقص الإبداعى أمام الآخر .

ويصعب الإبداع أيضا إبتداء من الواقع وحده ، فالواقع يرتكن على تراثٍ قديم ومغلَّف بتراثٍ غربى . قد يتحول إلى خطابة عصماء ، ويكون أقرب إلى الصراخ منه إلى الإبداع . الواقع ذاته تمت صياغته فى تراثٍ إبداعى قديم ، حتى أصبحت هذه الصياغات تراثا فيه ، بل مكوِّناً له ، تُحدِّد رُؤيته ومساره . يصبح هذا الإبداع مجرد انفعال دون عقل ، وعاطفة دون تنظير . كان إبداع القدماء من تفاعل النص مع الواقع . وكان إبداع الغرب يتفاعل العقل مع الطبيعة . وهى إحدى صور الواقع . أما الواقع نفسه دون آليَّاتٍ للإبداع فإنه يكون أشبه بمادة دون صورة ، وبمضمون دون شكل ، باستثناء الأمثال العامية وسير الأبطال ، أى الإبداع الجماعى ولو أنه أيضا يرتكن فى صياغاته إلى التراث القديم الذى تحول إلى مخزونٍ نفسى وثقافة شعبية عند الجماهير .

وشرط الإبداع أيضا هو وعى المبدع بهذا الموقف الحضارى المثلث الأبعاد ، دون الاكتفاء بواحد منها فقط ، لأن القديم لا يوجد بدون الجديد . كلاهما لحظتان فى زمان واحد ، الماضى والمستقبل . والحاضر ، أى الواقع المباشر ما هو إلا بوتقة التفاعل وموطنه . الماضى بلا مستقبل موتٌ متحفىٌ ، والمستقبل بلا ماضٍ مجتثُ الجذور . والحاضر ما هو إلا ماضٍ حىٌ متطلِّعٌ إلى المستقبل . الماضى ذاكرةٌ جمعية ووعى تاريخى . والمستقبل رؤية للمراحل القادمة وإعداد لها ووضع للأهداف القومية . والحاضر الوعاء الذى يصبُّ فيه الماضى وينبع منه المستقبل .

ولما كانت الجبهتان الأولى والثانية نصَّيَّتين ، نصوصا من التراث القديم ومن التراث الغربى ، فإن الجبهة الثالثة واقع مباشر ، واقع غير مدون ، نصٌّ غير مكتوب . وبالتالى فإن عملية الإبداع فى الموقف الحضارى هى قراءة النصوص المكتوبة من منظور الواقع باعتباره نصًّا غير مكتوب ، وقراءة الواقع باعتباره نصا غير مكتوب من خلال النصوص المكتوبة ، النص التراثى القديم والنص التراثى الغربى . المبدع يعيش فى واقع وينفعل باللحظة الحاضرة وهنا يأمن المبدع من تكرار القدماء ، وتقليد الآخرين . ونسيان الواقع .

وتخضع هذه الجبهات الثلاث لنظام فى الأولويات . من حيث الترتيب الزمانى يبدو أن التراث القديم أسبق من التراث الغربى الوسيط والحديث ، وكلاهما أسبق من اللحظة الحاضرة المتجددة التى يعيشها المبدع . صحيح أن إبداع التراثين القديم والغربى مستمر أيضا فى اللحظة الحاضرة ، ولكن القديم أكثر امتدادا فى الزمان من الغربى من حيث البداية .. وكلاهما أكثر امتداداً فى الزمان من الوعى بالحاضر عند المبدع . هذا هو تاريخ الإبداع أو الإبداع من حيث هو تاريخ . أما من حيث بنية الإبداع أو الإبداع كبنية . فإن الأولوية تكون عكسية . البداية بالواقع المباشر الذى يعيش فيه المبدع واللحظة الحاضرة التى ينفعل بها ، ثم يكتشف فى أعماق الوعى بالحاضر التراث القديم باعتباره أحد مكونات الوعى القومى من خلال الوعى التاريخى ، ثم يجد تراث الآخر

متفاعلا معه منذ أصول الغرب لدى اليونان حتى الغرب الحديث . فالماضى والمستقبل كلاهما بُعدان للحاضر ، والوعى التاريخى والوعى المستقبلى كلاهما وعى بالواقع المباشر .

ويمكن إعطاء نماذج لمحاور الإبداع فى الجبهات الثلاث التى تكوّن موقفنا الحضارى . فبالنسبة إلى التراث القديم يمكن الآتى :

١ ــ تفسير نشأة النص القديم بإرجاعه إلى ظروفه التاريخية القديمة ، حتى نَنْزعَ عنه صفة القداسة التى التصقت به وجعلته مصدَر سلطةٍ فى الفهم والسلوك ، ومعياراً للنظر والعمل . فهو نص نشأ تاريخيا نتيجة لصراع اجتماعى وسياسى . النص الصحيح منه هو الفريق الغالب والنصّ الخاطىء فيه هو نصُّ الفريق المغلوب . الأول نص الفرقة الناجية والثانى نص الفرق الضالة . الأول نص السلطة والثانى نص الخوارج . وتلك هى عملية الرد التكوينى .

٢ ــ إعادة بناء النص الشعبى عن طريق إعادة الاختيار بين بدائله طبقا لظروف العصر المتجددة وصراع القوى السياسية والاجتماعية ، الذى لم يحسم بعد فى عصرنا هذا ، ومما يسبب القلقلة وعدم الاستقرار خوف الحكام وضيق المحكومين . فالاختيارات القديمة ما زالت مترسِّبة فى الوعى القومى ، فى حين أن الظروف قد تغيرت وتتطلب احتياجات أخرى طواها النسيان . حملتها المعارضة القديمة زمنا ، وضاعت كتبها بضياعها ولم تصلنا إلا عبر التراث الغالب ، كأقوال مزعومة ومردودٍ عليها . وهذه هى القراءة الوظيفية .

٣ ــ إبداع نص جديد بناء على ظروف هذا العصر فى حالة عدم وجود بدائل قديمة أو عدم كفايتها . وهو نص يمثل إضافة هذا الجيل ثم يتحول إلى تراث ، ويصبح بانقضاء العصر تراثا حديثا وبانقضاء الزمان تراثا قديما . فالتراث القديم متجدد عبر الزمان . كل إبداع جديد فيه يتحول بمرور الزمن إلى تراث قديم . وهذا هو الإبداع الذاتى بناءً على التنظير المباشر للواقع .

وبالنسبة إلى التراث الغربى ، يمكن أن تكون محاور الإبداع على النحو الآتى :

١ ــ رد النص الغربى إلى حدوده الطبيعية لإثبات تاريخيته وبأنه ليس نَصًّا لكل الحضارات ولكل الشعوب ، بل نتاج ثقافى خاص نشأ فى ظروف بيئية صرفة ، ونظرا لعلاقة المركز بالأطراف وأوربا بغيرها ، تحول إلى نصٍّ مركزىٍّ تنقله الأطراف ، وتعتبره نصا مُطلَقا بديلا عن نصِّها المطلق القديم ، فى محاولة انقلاب شعورى أو لاشعورى ، من أجل تحويل النقص إلى عظمة وهذا هو الرد التاريخى .

٢ ــ إعادة بناء النص طبقا للعقل الصريح أو الواقع المباشر ، حتى يمكن تقييمه والحكم عليه وإعادة كتابته على نحو أكثر موضوعية وحياداً بالنسبة إلى ظروف نشأته الذاتية والمتميزة . وبالتالى المساهمة فى إعادة كتابة النص الغربى من خارج الثقافة الغربية ، وهذا ما فعله « ابن رشد » قديما بالنسبة إلى النص الأرسطى ، ناقلاً النص البيئى الخاص إلى نص عقلانى عام ، ومخلِّصا النص الأول من شوائبه التاريخية ، إلى حوامل ثقافية أخرى أكثر إظهاراً لمضمون النص . وهذا هو النقل الحضارى .

٣ ــ تحويل النص إلى موضوع علم مستقل لاكتشاف بنيته التى تعبر عن العقلية التى انتجته . يصبح النص هنا موضوعاً للدراسة كحضارة مغايرة حتى يقرأ الآخر ذاته فى مرآة الآخرين . ويكشف نفسه موضوعاً ، بعد أن قام بدور الذات فى نهضته الحديثة ، ومنذ (الكوجيتو الديكارتى) . ويساعدنا ذلك أيضا على الخروج من حالة كوننا نصا مدروسا كما هو الحال فى الاستشراق ، إلى أن نكون ذواتا دارسين ، فنتبادل الأدوار ، كان الغرب ذاتا دراسةً ونحن موضوع دراسة فى الاستشراق ونحن الآن ذواتٌ دارسة والغرب موضوع للدراسة ، وهذا هو علم الاستغراب .

وبالنسبة إلى الواقع المباشر يمكن أن تكون محاور الابداع فيه على النحو الآتى :

١ ــ رصده رصداً إحصائيا لمعرفة تكوينه الكمى . وهو نوع من البحث فى العلل المؤثرة فى مساره بالنسبة لتوزيع الدخل القومى ، والإنتاج الزراعى والصناعى ، وميزان المدفوعات . والادخار الوطنى ، ومقدار الثروات الطبيعية والبشرية ونسبة الأمية ، ومستوى التعليم والصحة والخدمات العامة أى كل ما يتعلق بالمنافع العامة . وهذا هو التحليل الكمى .

٢ ــ معرفة النصوص التراثية المترسبة فيه واتجاهاتها المؤثرة وإلى أى حد تصب فى توجهات المجتمع تدعيما للأمر الواقع أو دفعا له نحو التغير الاجتماعى . فالنصوص التراثية جزء من تكوينه وهى أعمق جذوراً فى التاريخ وأعظم تأثيرا فى الأغلبية فى حين أن النصوص الغربية طارئة عليه ، أحدث فى التاريخ ، ولا تؤثر إلا فى الأقلية وهذا هو التحليل الكيفى .

٣ ــ تحديد الفاعليات الاجتماعية القادرة على إحداث التغير الاجتماعى عن طريق التوحيد بين اتجاهات الواقع واتجاهات النص ، تثويراً للثقافة وتجنيداً للجماهير ، جمعا بين النظر والعمل ، بين الثقافة الوطنية وعمل الجماهير ، بين الايديولوجية الثورية والحزب الثورى . وهذا هو التغيير الثورى .

وبالإضافة إلى التفاعل بين الجبهات الثلاث ، وردّ الجبهتين النصِّيتين إلى الواقع الأصلى ، واقع التراث القديم وواقع التراث الغربى ، ثم إلى الواقع الحالى لإعادة تكوينهما وتوظيفهما ، يمكن للابداع أن يتم أيضا بالتفاعل المباشر بين هاتين الجبهتين النصِّيَّتين مباشرة . فالنص مسار حضارى . والتفاعل بين النصين هو تفاعل بين مسارين حضاريين المسار الحضارى للأنا والمسار الحضارى للآخر ، على النحو التالى :

١ ــ رصد المسار التاريخى المتداخل للحضارتين ، حضارة الأنا وحضارة الآخر ، وبيان كيف تبادلتا الصعود والهبوط ـ إذا كانت حضارة الأنا فى صعود (القرون الهجرية السبعة الأولى) كانت حضارة الآخر فى سكون (القرون الميلادية السبعة الثانية من القرن الثامن حتى القرن الرابع عشر). وإذا كانت حضارة الأنا فى سكون (القرون الهجرية السبعة التالية من القرن الثامن حتى القرن الرابع عشر) كانت حضارة الآخر فى صعود (القرون الميلادية السبعة التالية ، من القرن الخامس عشر حتى القرن الواحد والعشرين) . مرة يكون الأنا معلما والآخر متعلما . ومرة يكون الأنا متعلما والآخر معلما .

٢ ــ معرفة فقد الأنا لمسار الوحى فى القرون الميلادية السبعة الأولى بالنسبة للمسيحية ، ولمسار الوحى فى القرون السابقة على الميلاد التى قد تصل إلى أربعين قرنا قبل الميلاد منذ شريعة « نوح » أو عشرين قرنا قبل الميلاد منذ صحف « إبراهيم » ، أو ثلاثة عشر قرنا قبل الميلاد منذ شريعة « موسى » ، أو القرون العشر قبل الميلاد منذ تدوين التوراه إبَّان الأمر البابلى . ويشمل مسار الوحى الصحَّة التاريخية للنصوص ، وسلامة العقائد وأخلاقية سلوك الناس حكاماً ومحكومين .

٣ ــ المصادر الإسلامية لنشأة الحضارة الغربية من خلال عصر الترجمة ونشأة الاتجاهات العقلانية والعلمية والإنسانية فى الفكر الغربى قبل العصور الحديثة . وهى المرحلة التاريخية التى كانت فيها حضارة الأنا تقوم بدور المعلم ، وحضارة الآخر بدور المتعلم .

٤ ــ كيفية محاولة الوعى الأوربى فى العصور الحديثة ، وبالجهد البشرى الخالص ، الوصول إلى مثل عامة تدور حول اتفاق الوحى والعقل والطبيعة . وهو النموذج الذى وضعته الحضارة الإسلامية من قبل . وقد تجلى هذا النموذج فى فلسفة التنوير التى توصل إليها الوعى الأوربى فى القرن الثامن عشر ، العقل والطبيعة والحرية والإنسان والمساواة والتقدم ، مبادىء الثورة الفرنسية ، لحاقا بالأصول الخمسة عند المعتزلة مبادىء التوحيد والعدل .

٥ ــ الترجمات الثانية فى العصر الحديث من الغرب إلينا ، بعد أن كانت فى العصر الأول منا إليه ، وكما كانت فى **العصر القديم** (اليونانى) منه إلينا ، واختيار فلسفة **التنوير** والعلم الطبيعى والعلوم السياسية وتمثلنا لها منذ **« الطهطاوى »** ، واستمرار هذه الترجمات حتى الآن دون أن يبدأ الإبداع بعد النقل والتمثل ، وتحويل المرحلة كلها من النقل إلى الإبداع .

٦ ــ تحديد مسار مستقبل الأنا والآخر فى القرن الواحد والعشرين الأوربى والقرن الخامس عشر الإسلامى ، بعد أن بدأت الأزمة فى القرن العشرين تتجلى فى الوعى الأوربى : الصورية الفارغة المادية الفجة ، فقدان الحياة ، انقلاب القيم ، النِّسْبية ، العدمية ، الموت فى الروح .. الخ . كما بدأت مظاهر الأمل فى حياة الأنا : حركات التحرر الوطنى ، الاستغلال ، نشأة الدول الحديثة ، الثورات الاجتماعية ، باندونج ، عدم الانحياز ، العالم الثالث ... الخ كيف يمكن تحويل هذا الحدث التاريخى المزدوج إلى فلسفة شاملة للتاريخ ؟

تلك خطوط عامة تحدد محاور الإبداع ، وشرطه الأول وهو الوعى بالموقف الحضارى ، فإن قيل : أين الشرق ؟ ولماذا الغرب وحده ؟ وهل الغرب ر حد ؟ وأين الحضارة العالمية التى لا تفرق بين شرق وغرب ، بين أنا وآخر ؟ وهل هناك طريق واحد للإبداع ، قيل : إن الشرق لا يمثل تحدِّيا بالنسبة لنا ولا يمثل جبهة فى موقف حضارى . كان الشرق جبهة عند القدماء ، فارس والهند . وما زال عندنا ممثلا فى الهند والصين واليابان فى مرحلة التعارف لا المواجهة . الغرب وحده هو الذى يمثل التحدى من خلال مظاهرة التغريب وازدواجية الثقافة . والحضارة العالمية ممكنة فقط فى حالة تساوى الثقافات . أما فى حالة ثقافة المركز فى مواجهة ثقافات الأطراف ، فإن العلاقة تكون علاقة تحدٍّ ومواجهة . صحيح أنه لا يوجد طريق واحد للإبداع ولكن هناك شروطاً ضرورية له . أولها الوعى الشامل بالموقف الحضارى للشعوب .

أحمد إبراهيم الفقيه

نفق تضيئه امرأة واحدة*

قلت لها ونحن نجلس فوق صخرة داخل البحر ، انحسرت من حولها المياه :

ـ سوف نفتقد هذا البحر .

أدرك وأنا أقول هذا الكلام أن البحر كان هو الصديق الذى جاء إلى غوثى فى مواجهة الصحراء ، التى تجثم قريباً من هنا ، كحيوان خرافى نفث أنفاسه اللاهبة . ولكن البحر متحرك والصحراء ثابتة ، والصيف لن يستطيع أن يبقى أبعد من دورته الطبيعية ، فماذا بإمكانى أن أفعل بعد أن يموت الصيف ويختفى البحر . لا أحد يملأ الفراغ الذى سيتركانه سوى سناء . سألتصق منذ الآن بها . ألامس شفافية جسمها . اتكىء برأسى على مخمل زندها . أمد ذراعى وأحتوى خصرها . مستمداً من حضورها الساطع سناءً يذيب خوفى ويحمينى من غيلان الصحراء . الصخرة التى نجلس فوقها مليئة بالشقوق ، والشقوق مليئة بماء يتجدد ويصنع قرقرة تجرح الصمت . وأنا أدير ظهرى إلى الشاطىء واستقبل المدى . لا أريد أن أرى سوى البحر وسناء التى اتكأت بجوارى تسكب جسمها فوق الماء والحجر.. والبحر لوح من الزجاج الأزرق ، أملس ومصقول يعكس صفاء السماء ووهج الشمس . عشقى لهذه المرأة لا حد له.. فمن أى الشقوق تتسرب هذه الكآبة ، ولماذا تمتلىء أغانى الحب بالتوجع والأنين والشكوى ، ولماذا تبدو نهاية الصيف نذيراً بالفاجعة ، ولماذا ينطوى البحر على أسرار لا يفصح عنها إلا للغرقى ؟

فوق النتوء الأسود الذى يحاصره الماء ، نجلس متلاصقين . وسفينة فى مكان ما تضرب بوقها وتطلق عويلا يمزق الفضاء يفزعنى العويل فأزداد التصاقاً بسناء وأمد يدى لكى أعانقها . ولكن رجلا يخرج فجأة من تحت الماء ، وينظر نحونا بعينين جاحظتين . أتراجع عن عناقها وأنا أتأمل منظر عينيه المفتوحتين بهذا الاتساع الغريب ،

* فصل من رواية بهذا العنوان تصدر قريباً عن دار رياض الريس بلندن

فاكتشف أن فى عنقه حبلا لا مرئيا يشنقونه به . تواصل السفينة بكاءها ، وتعود سناء إلى السباحة ، ويختفى الرجل المشنوق تحت الماء ، وأبقى أنا فوق الصخرة الناتئة احترق بوهج الشمس . اغطس فى الماء قليلا لأبلل جسمى ثم أعود إلى صخرتى احتمى بها ، رافضا أن أذهب إلى الشاطىء ، وكأن خطراً ينتظرنى هناك . بقيت جالسا اتابع سناء وهى تضرب الماء بذراعيها وتدفعه بقدميها وتحرك رأسها شمالا ويمينا وكأنها ترقص وسط الماء . تصنع رذاذاً مضيئا حولها وتمضى ، بهجة تتلألأ فوق مفارش من القطيفة الزرقاء . ولكى لا أحسد البحر الذى اسلمت له جسمها يعانقه وينفذ إلى كل مناطقه ، تصورت اننى صرت ماء يتحد بالماء ويذوب فيه ، غمرتنى أمواج النشوة وأنا أحس بأننى احتويها وأحيط بها وأتدافع لاثما كل جزء من جسمها . ادخل فمها وأحرق شفتيها وأغسل شعرها . إنها امرأة شهية إلى حد الألم جميلة إلى حد البكاء وهذه الرعشة التى تهزنى ، ليست شبقاً ، وليست جنسا ، وإنما ثمالة وانصهار . اتحاد مع فيض النور المنبثق من جذور الماء أحسست بسحر اللحظة ، يصنع خدراً ناعما لذيذاً يسرى مع الدم فى عروقى ، فتساءلت كيف أستطيع وسط هذا المهرجان من الفتنة واللذة أن اكتئب . إننى إنسان يدمن إيذاء الذات . يترك لحظات السعادة تهرب منه ، دون أن يستمتع بها . يسهو عنها فلا يدركها وعيه إلا بعد أن يفوت أوانها ليستحضرها بحسرة فيما بعد ، نادما لأنه لم يعرف قيمتها ولم يرجمالها . ولا أدرى إذا كان هذا الخدر اللذيذ قد تمكن منى إلى حد الاغفاء . فقد رأيت شيخا له هيئة الشيخ الصادق بلحيته البيضاء كزبد البحر ، ينبثق من مكان ما فى الأفق ، يحمل عصا يضرب بها سطح البحر ، ويمشى بخطى سريعة فوق الماء . وقف حيث تسبح سناء ، يلامس زندها بعصاه ، فتنهض واقفة وتمشى معه فوق بساط البحر . رأيته يضع يده فى يدها ، ويمضى بها ، حتى يغيبان خلف الأفق . أخذ الشيخ ابنته يعيدها إلى عالمها الأسطورى ، وأنا أتقلب فزعا فوق سرير من مسامير الصخور السوداء . نهضت واقفا وراتنى سناء افتش عنها بنظراتى فلوحت لى بيدها واتجهت صوب الشاطىء . قلت لها ونحن نخرج من لباس البحر وندخل لباس أهل الأرض :

ـــ رأيتك منذ قليل تمشين فوق الماء وتعودين امرأة تنتمى إلى الأحلام والأساطير ، فقولى لى بالله عليك ، من أنت ؟

ـــ إن لك خيالا مدهشا .

لا أدرى إن كان لما رأيته دلالة ما ، ولكننى مازلت وبرغم هذا الصفاء الذى بيننا خائفا من أن أفقدها ، مدركا أن هذا الخوف ، مولود شيطانى ، ليس له أب ولا أم ، ولا يملك لمجيئه دافعا أو تبريرا . ولذلك فهو يفزعنى . وأقول محذرا نفسى ، بأننى لن أفقد سناء ، إلا بسبب خوفى من أن أفقدها . ومع اقتراب نهاية الصيف ازدادت حساسيتى نحوها ونحو العلاقة التى بينى وبينها . لم أعد أرى نفسى إلا ذلك الراقص الذى يحمل فوق رأسه جراراً لا تحصى ، ويمضى ناشراً ذراعيه فى الهواء . مشدود الأعصاب ، محتبس الأنفاس ، يحسب لكل حركة حسابها لكى يحفظ توازنه . وصرت كلما رأيت زميلا فى الجامعة يأتى لتحيتها ، أو الحديث معها ، اتوجس شراً ، وأخشى ان يكون شريكا فى مؤامرة يريد إبعادها عنى . كنت أغضب ، ولأننى أحمل وعى راقص الجرار ، كنت أضبط أعصابى ، بمثل ما يفعل الراقص

عندما يضيفون جرة أخرى إلى الجرار التى يحملها . وأعود ليلا إلى غرفتى لأعنف نفسى ، لأننى بطريقة لا أعيها ، ولا أفهم دوافعها ، ولا أستطيع لها رداً ، أقضى نهارى أحفر هوة أعرف أن لا أحد غيرى سيسقط فيها .

صرت عصبياً ، فقد بدأت الزوابع التى تهب باستمرار تنبىء يقيناً ، بأن الصيف يلفظ آخر أنفاسه . بدأ سكان القرية يغادرونها . وجاء عامل من عمالها ، يوقظنى من نومى ، يحمل بطاقة تركها لى أنور جلال ، تقول بأنه سوف يغادر القرية بعد أسبوع ويدعونى لحضور هذه السهرات الأخيرة . فصل يموت ، وفصل آخر يولد . وسوف أحتاج لعقلى كاملا ، أواجه به هذه اللحظة القاسية التى يشتبك فيها موت الفصول وميلادها . هذه الريح التى تعارك الأبواب والشبابيك ، وهذه الأمواج التى تصفع الصخور ، وهذا الصباح الخريفى الذى يلوث الطرقات بأوراق الأشجار الساقطة ، وهذه القرية الخاوية التى سحب عنها الصيف رداءه البراق ، وأبقاها عارية من زينتها . كل هذه المشاهد الموحشة لن تأخذ منى سناء سأذهب الآن إليها . سأبقى بجوارها ، أشبك ذراعى بذراعها ، وأستمد من سنائها شجاعة تعيننى على عبور قنطرة الفصول . لم يكن ممكناً بعد الآن أن نمضى مع روتيننا القديم . صار علينا أن نتلمس طريقنا نحو التوافق مع إيقاع الفصل الجديد ، ونخترع زمنا يخصنا ، نواجه به خواء الخريف ودورته الزمنية المعادية للأشجار والأزهار والطيور . ليس هناك غير البيت مكانا لقضاء أوقات الفراغ ، خاصة فى هذا الجو الذى ينذر بالعواصف الترابية ، تناولنا طعام الغداء . شربنا القهوة واستمعنا إلى أخيها يعزف على الكمان لحنا مدرسيا وطالعنا الصحف التى اشتريناها هذا الصباح . ولكن كل ذلك لم يستغرق سوى ساعة واحدة . وجدت نفسى فجأة أقف وأستأذن فى الذهاب . كانت الأم قد أحضرت مشروباً باردا وجلست تعتذر عن ضربات المطارق التى تتناهى إلينا من الطابق الأعلى ، فالجيران يصلحون شقتهم ، وسينتهى الإزعاج بانتهاء هذا اليوم . وقفت قبل أن تنتهى من كلامها أستعد للانصراف . فعلت ذلك بطريقة عصبية جعلت سناء تسألنى عما يضايقنى . انتبهت إلى أننى أدير سلسلة مفاتيح السيارة بين أصابعى فى تشنج ظاهر . أوقفت دورة المفاتيح وقلت بأننى يجب أن أذهب الآن ، لكى أتصل بالسماسرة الذين وعدونى بالبحث عن شقة . جلست أمام مقود السيارة ، ودوى المطارق يملأ رأسى ، والريح تكتح ترابها كأنها أرملة تنوح على زوجها الميت . لم أذهب إلى مركز المدينة أبحث عن السماسرة ، وإنما أقفلت عائداً إلى الشاطىء . أخذت كتابا وجلست وحيدا فى مقهى القرية .

لأول مرة ، منذ أن عرفت سناء ، أترك صحبتها وأرفض دعوتها للبقاء ، وأرحل عنها لكى أنفرد بنفسى ، هاربا من جلسة البيت ، ودوى المطارق ، وعزف الصبى ، وحديث الأم عن غلاء أسعار الخضار فى فصل الخريف . أنقطعت الحبال التى تصلنى بمثل هذه الأجواء العائلية بطقوسها وروتينها ، فلم أعد قادراً على التآلف معها . شىء محزن أن أشعر بالضجر وأنا أجلس قريباً من سناء ، معلقا بصرى بأهدابها ، محاطاً ببهاء صوتها وابتسامتها ودوائر ضوئها وعطرها ، ولكن ماذا أفعل وأنا لا أريد أن أرى سناء إلا كائنا استثنائيا ، لا تنتمى مثل النساء الأخريات إلى عائلة وأم وأخ وجيران يضربون السقف بمطارقهم ، وإنما تنتمى إلى شساعة البحر ونداء الفجر وغناء النجوم ، وإلى كل شىء مبهر وجميل له بهاء وجهها وضياء عينيها . لم يكن البحث عن الشقة إلا عذراً استخدمته دون أن أعنيه ،

لأننى ما أن غادرت البيت حتى وجدت نفسى أضيق بفكرة الذهاب إلى السماسرة والاستماع إلى أكاذيبهم ، وجئت مباشرة إلى هذا المكان الذى لا يأتون إليه . كان المقهى خالياً . ليس به زبون واحد . حتى العامل لم يكن موجوداً وعندما أظلمت الدنيا وانهمر المطر بشكل فجائى ، بدا لى وكأن ذلك يحدث بإشارة منى . إنها أول أمطار الخريف ، جاءت تعزف نشيدها الجنائزى ، رثاء للصيف الذى مات . هطل المطر قويا ، وجاء مدفوعا بقوة الريح يضرب الزجاج ويحجب الرؤية . ولم أستغرب عندما رأيت رجلا يقف وسط المطر ، لا يفصل بينى وبينه إلا الزجاج ، يسيل الماء فوق وجهه وشعره وهو ينظر نحوى ضاحكا . إنه يحمل ملامحى ، ويستعير لون ضحكتى ، إلا أنه يضحك الآن بشكل اهوج ، جنونى . كدت أرميه بالكتاب الذى معى ، عارفا أننى لا أرمى إلا نفسى ، ولا أرى صورتى فوق الزجاج الذى تضربه الأمطار . ليتنى أستطيع أن أبادله الحديث ، وأصل إلى اتفاق معه ، بحيث يأخذ أى شىء آخر يريده ويترك لى سناء ، فلا يتدخل لافساد حياتى معها . كان صوت المطر قويا ، وكان الزجاج حاجزا يفصل بينى وبينه . ظل هو سادراً فى ضحكته ، وأنا غارق فى كآبتى . نادم لأننى استبدلت صحبة سناء بصحبة هذا الرجل المشوه الذى يسكننى ، وما أن يهطل المطر حتى ينسل من جسدى ويقف شامتاً بتعاستى . ما فعلته اليوم مع سناء كان شيئا ذميما . ألم يكن ممكنا أن أستخدم أسلوبا أكثر لياقة ، وأقل تشنجا عندما خرجت . هل كان سيكلفنى جهداً كبيراً لو حاولت التآلف مع أسرتها وبقيت معهم ، أو اقترحت تغيير المكان والانتقال إلى مكان آخر . كل ذلك كان ممكناً ، فلماذا اترك الطرق الآمنة ، ولا أسلك إلا أكثرها عنتا . وعذاباً لى ولمن معى . ترى ماذا قالت الأم وأنا اقاطع كلامهم وأمضى هاربا ، وماذا كان رأى سناء وهى ترانى اتصرف بهذه الحماقة . هل يكفى أن أقول لنفسى بأننى لن أعود لمثل هذا السلوك فيتحقق قولى . إننى لا أعرف . فالشخص الآخر الذى يتنفس تحت جلدى لا أمان له . ولكننى سأحاول .

توقف المطر عن الهطول ، بينما ظلت امرأة الريح تندب أهلها الموتى . رأيت الصخرة البركانية الكبيرة ملقاة على الشاطىء يرقص فوقها الموج ، فتساءلت بينى وبين نفسى :

ــ متى كانت آخر مرة ضرب فيها الزلزال هذه المدينة .

رجعت مساء اليوم التالى إلى غرفتى وأنا أكثر رضا عن نفسى . أمضيت يوماً جميلا مع سناء . رجعت بها من الجامعة إلى البيت لأجد انها اعدت لنا هذه المرة لعبة جديدة لتمضية الوقت . استعارت شريطا يحتوى فيلما قديما لمحمد عبد الوهاب وقامت بعرضه على جهاز الفيديو . جاء الفيلم نسمة رخية ، تحمل عبير أزمنة أكثر صفاء وعذوبة .

ــ ما أحلاها عيشة الفلاح .

كانت أزمنة تعرف كيف تحتفى بالأوهام الجميلة . استقبلت الغناء والأحداث التى ترويها قصة الفيلم ، بنفسية تعشق الحنين إلى الماضى ، واستحضار عوالمه الذائبة فى سيولة الزمن . لم يكن يعنينى أن أفتش عن الظروف التى كان يعيشها الفلاح فى تلك الحقبة ، فقد بدأ الفيلم ببساتينه وفلاحيه وحقوله ونواعيره وسواقيه منسجماً مع منطق الأغنية . تعاونت الصناعة اليابانية الحديثة ، وبساطة الأفلام العربية القديمة ، فى إضفاء جو على جلستنا كان مفقوداً فى اليوم السابق .

أتاح لنا الفيلم فرصة أن نتحاور حول تبدل الأزمنة وما تحدثه من تحول فى القيم والمفاهيم ، وصولاً إلى حياتنا العصرية وما طرأ عليها من تعقيد . وفى حين كنت أميل إلى تمجيد الماضى ، وإضفاء طابع رومانسى على أحداثه ورموزه وسلوكياته ، كان حديث سناء هجاءً للماضى ، وانحيازاً للتقدم الذى حققه الانسان فى العقود الأخيرة . تألقت وهى تدافع عن أطروحتها . جلست متوثبة على حافة كرسيها . تكلمت بيديها وملامح وجهها وأهداب عينيها وارتعاشة قرطين بأذنيها ورفيف خصلة شعر فوق جبينها . أسرفت فى استعمال صيغة استفهامية فى أعقاب كل جملة تقولها ، لأجد نفسى متورطا بالموافقة كلما سمعتها تقول « أليس كذلك » ؟ ، ولكننى مدفوعاً بمتعة الاختلاف معها سرعان ما أعود لمشاكستها ومحاولة الرد على أقوالها . وفى حين كنت أستعمل لغة عاطفية وجدانية لا تهتم بالبحث عن البراهين ، كانت هى تستخدم لغة علمية ، مليئة بالاستشهادات التى تأتى بها من مجال تخصصها ، عما وصل إليه معدل عمر الإنسان ، وما حققه الطب من معجزات وما عرفته الجراحة من تطور يشبه السحر ، ولكنه سحر العلم وليس سحر الخرافات . وتشير بإصبعها إلى ما تحتويه الغرفة من أجهزة حديثة ، لا نتصور أن الحياة يمكن أن تمضى بدونها ، فى حين أن الأجيال التى سبقتنا لم تكن تحلم حتى بإمكانية وجودها ، وما هذا كله سوى البداية ، لأن الأيام القادمات ستكون أكثر إبهاراً وإعجازاً . بحماس دافعت سناء عن عالم اليوم ، وأعلنت انتماءها للغد الأبهى الذى سوف يأتى . وكان أكثر ما أسعدنى هو هذا الاختلاف الذى نشأ بيننا . لم أستطع إلا التسليم بمنطقها ، ولكننى أردت أن أحتفظ بهذه الاثارة التى يصنعها تباين الآراء ، فقلت مبديا تحفظا أخيراً :

ــ اعذرينى إن كنت لا أستطيع أن أثق بالمستقبل كل هذه الثقة ، لأنه فى مكان ما من هذا المستقبل ، فى مكان ما منه ، يكمن لنا الموت .

كانت جملة كئيبة . لكنها لم تطفىء حرارة الانفعال الذى يتدفق ساخناً فى صدرى . أنعشتنى هذه المناقشة التى أعادت إلى علاقتنا تلقائيتها وحررت نفوسنا من مشاعر الخوف والحرج . إن العطب الذى رأيته يتسلل إلى علاقتنا لم يكن إلا وهما . والطائر الذى يحوم فى سمائنا نورساً جميلا ظننته غرابا . وهذا الخوف من أن أفقد سناء لم يكن إلا وسواسا أشفانى منه صفاء هذه الجلسة . وحامل الجرار عليه أن يعود إلى الرقص متحرراً من حمله الثقيل ، ليقفز فى الهواء ، ويرتمى وسط الماء ، ويرقص على أنغام عازف أسبانى فوق الرمال ، فقد صار آمناً من كل خوف . وهذا الطقس البديع الذى استعار أنسام ربيع مازال جنينا ينتظر الولادة بعد ستة أشهر ، ليس إلا انعكاسا لصفاء الروح وبهجتها . كنت سعيداً سعادة تضيق بها الأسقف والجدران ، والأماكن المغلقة . غادرت غرفتى وخرجت أتجول ليلاً عبر طرقات القرية وحدائقها . أتأمل التماعات الأضواء البعيدة فوق مياه الطرف القصى من الشاطىء ، وأرقب العتمة الزاهية التى تغطى سطح البحر وأستقبل أنسامه المحملة بشذى الأبد . يشملنى إحساس بالزهو وحب لهذا الكون الفسيح ، العامر بجمال يكشف لى الآن أسراره ، ويسمعنى أغانيه ، ويمنحنى مفاتيحه . لأكن ذرة ضئيلة من ذرات هذا الكون ، فأنا فخور بانتمائى إليه وقدرتى على الانسجام مع إيقاعه وموسيقاه . كانت سناء قد خرجت تودعنى أمام البيت ، رأيت المكان خاليا من الناس فطبعت على فمها قبلة سريعة وذهبت . طعم تلك القبلة مازال لا صقا بشفتى ، وتأثيرها

ما زال يشملنى بسلامه المضيء . وحدائق القرية من حولى تضوع برائحة المطر الذى سقاها بالأمس . مررت قريبًا من شقة انور جلال ، وتناهى إلى سمعى صوت العزف على العود ، فطربت له . بدا لى وأنا أسمعه من بعيد مختلطا برائحة الأشجار ويود البحر ، أكثر متعة وشفافية مما لو كنت أجلس بمحاذاته . وقفت أنصت إليه دون أن تراودنى أدنى رغبة فى الانضمام إلى السهرة . كنت مملوءاً بسعادتى الخاصة . مترافقا مع حفيف انفاس البحر ، وعبير الأرض ، والموسيقى التى تعزفها أشجار الليل ، وفضة الزبد الذى يصنعه الموج ، مأخوذاً بضوء نجمة بعيدة تتألق فى وحدتها على حافة الأفق . اعتبرتها عاشقة مثلى ، فأنشأت معها تواصلا حميما . منتشيا بهذه اللحظة المبهجة ، التى تأتى وكأنها مقطوعة الصله بما مضى أو بما سوف يأتى . لحظة تكتفى بذاتها ، وتزهو بامتلائها ، حتى تهيأ لى وكأن هذه اللحظة على عكس مثيلاتها من اللحظات الأخرى ، لن تموت وتتلاشى فى الفضاء اللانهائى ، لأنها بمثل ما كافأتنى بهذه النشوة ، فسأكافئها بأن أحملها دائما معى .

قالت سناء ونحن نجلس فى صالون بيتها :

ـــ إنك جالس ولكن قدمك تمشى . فإلى أين وصلت ؟

انتبهت إلى أننى فعلا أضرب بقدمى الأرض وكأننى أمشى . لابد أنها وسيلة أعالج بها القلق . إحساس خادع بالمشى ، وتعبير عن رغبة لا واعية بمغادرة المكان . هذا ما انتبهت إليه سناء قبل انتباهى إليه وأدركت بشفافيتها ، وسر التواصل الذى بيننا ما أردت أن أقوله قبل أن أقوله ، عندما اقترحت أن نترك البيت ونتجول قليلا بالسيارة .

لماذا يأتى من حيث لا أدرى هذا القلق المجانى الذى لا دافع ولا سبب لا نبثاقه . بجوارى تجلس المرأة التى وعدتنى بها الملائكة أثناء الحلم ، ومن حولى هذه الحفاوة التى تقابلنى بها الأم وكأننى ابن غائب عاد إليها فى أزمنة الحرب ، وأمامى فناجين القهوة ، وصحون الجاتوه ، وقريبا منى لعبة مسلية جاءت من اليابان تعرض الأفلام وتطرد الملل . فلماذا ، وسط هذه الضيافة الكريمة الحنونة ، يسوقنى الفضول إلى البحث عن مكان آخر ، اعرف انه لا وجود له ، وانه لا مكان فى هذه المدينة افضل من هذه الجلسة الدافئة ، الآمنة ، المحصنة بعزلتها عن بذاءة العالم الخارجى . اخذنا السيارة ، وذهبنا نطوف بها شوارع طرابلس ، بحثا عن لحظة اندماج معها ، ورغبة فى تجديد الوشائج التى تربطنا بها وكأننا نريد أن نختبر حكمة هذه الأقدار التى اختارتها لنا واخترناها لها . ولكنها ظلت وبرغم صلة الدم التى تربطنا بها ، تمنحنا وجهاً مقفلا لا يعد بأية مسرة . مغلقة بأزمتها . لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد . لا هى شرقية ولا غربية . لا تنتمى إلى الماضى ولا تنتمى إلى العصر . معلقة بين البحر والصحراء . وبين زمن مضى وزمن لا يأتى ، تعيش مأزقها التاريخى ، منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفشلت فى اكتساب طبيعة جديدة . انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية ، وحلقاته الشعبية التى تعقد فى الأسواق وموالد الأولياء ، وحفلات ختانه وأعراسه ، وبيوته المتداخلة المندمجة فى بعضها البعض ، وقد اكتظت بسكانهاالذين يصنعون لكل مناسبة عيداً . وباغتها زمن جديد لم تكن مهيأة له ، أو راغبة فى أساليب حياته العصرية ، فرفضت الانتماء إليه ، وظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها ، لا تجد شيئاً تنتمى له أو ينتمى إليها ، تنظر بريبة وخوف إلى العالم الذى يحيط بها . أخذت من العصر الجديد ، شبكات الطرق الاسفلتية التى تحرقها الشمس ، وصناديق العمارات التى يسعفها الريح وتتكدس حولها

الاتـربـة ،! ويسكنهـا بشر خـرجـوا من خبـاء القبيلـة ولا يعرفون التعامل مع جيرانهم الذين جاءوا من قبيلـة أخرى إلا بمنطق النظرات المذعورة التى تطـل من وجه إنسان مشنوق . ثم ركام هائل من الحديد الذى يقذف به البحر على شواطئها كل يوم ، فى شكل سيارات ومصاعد ومطابخ ومدافع وأسياخ تصنع منها منصات الخطابة .

وما عدا ذلك فقد ظل هذا الجـديد شيئـاً لا تقوى عـلى الاقتـراب منه ، حتى لـو أدركتـا أن بعضـه ضـرورى لاستكمال شكلها الحضارى ، فإن قلبها البدوى يرتعب عندما يأتى ذكر الأنـدية والمسـارح والملاهى والحـانات والمكتبات وقاعات الرقص ومدن الألعاب ومراجيح الاطفال ودكـاكين الـورود وجمعيات الـرفق بالأطفـال والأشجار والطيور ومستشفيات القطط والكلاب ، كبديـل لزهـدها البدوى وأفراحها القروية القديمة التى انقرضت يوم أن خـرج أهلها يحـرقون الأشجـار ويستبدلـونها بـأعمدة الاسمنت ، ثم قـاموا بمسيـرة جماعيـة لنحـر جمـالهم واستبدالها بحشرات حديدية يركبها الواحد منهم وكأنه نبى تخلف عن عصره وجاء يركب براقه كى يلحق بهذا العصر . أصطحب معى سنـاء فى السيارة وأطـوف بهـا الشوارع فى دورة عبثية . أخرج من شارع ثم أجد نفسى أعود إليه باحثا عن مكان يمتص هذا الفراغ ، ويقدم لرجل وامرأة لحظة ترويح قصيرة ، دون أن أهتدى إلى مكـان واحد يمكن أن أذهب إليه بـرفقة سنـاء . المطاعم ليس وقتهـا ، والمقاهى اكتفت بمجتمعـاتها الـرجالية ، ودار السينما الوحيدة التى يذهب إليها النساء والرجال تعرض فيلما هنديـا بترجمتـه الركيكـة وقصته المتكررة المليئة بالفواجع والدموع . أنفخ بوق السيارة قرفاً ، وتذمراً من حـركة السـير وبطئها ، وإشـارات المرور التى تنـاكفنى وتضىء عينها الحمراء كلما اقتربت منها . أمد عنقى خارج النافذة اشتم سائقا جاء من شارع جانبى ومرق بسرعة من امامى ، فأدوس على فرامـل السيارة بشكـل فجائى يرعب سناء ويضرب رأسها بالزجاج . تضع يـدها عـلى جبينها تتحسس أثر الضربة ثم تضحك فى لامبالاة . أنتبه إلى أننى استعملت عبارة بذيئة لم يسبق أن قلت مثلها فى حضور سناء . اعتذر لها ملقيا اللوم على هؤلاء الرجـال الذين صارت السيارات وسيلتهم الوحيـدة للتنفيس عن لحظات الغضب والتوتر والكبت الجنسى والقهر الاجتماعى والاختبارات المفروضة وقبح الحياة فى مدينة خاوية مثل صـدفة حيـوان بحرى ميت ، ملقـاة فوق رؤوسهم عـلى شاطىء البحر .

تقول سناء وهى تغطى بضحكتها حرج الموقف :

ـ يجب أن تكتب أطروحة حول هذا الموضوع .

ـ لن أكتب شيئا يساعدهم . دعيهم فى هذا البؤس فهو يليق بهم .

ـ ولكنك تقود السيارة بطريقة عصبية مثلهم .

الا يقولون ، من عاشر قوماً صار منهم . فما بالك وأنا فعلاً منهم .

ـ يـا خيبة المسعى . كنت أظن أننى التقيت بـرجـل استثنائى .

قادرة هى على استحضار الدعابة التى تذيب التوتر . اننى لست رجلاً استثنائياً فلماذا إذن هذا الاعتذار عن إبداء كلمة جنسية أمام امرأة ستكون بعد أيام زوجتى . لم أقل شيئا ادرت رأسى انظر إليها . باسماً . وجدت أن وجهها الذى صار أكثر توردأ بسبب ارتطامه بالزجاج ،

يضيء الآن بنداءات عذبة ، ورأيت فمها بانفراجة الدهشة التى لم تفارقه بعد شهيا ، لذيذاً ، يشعل قناديل فتنته فى صدرى . انعطفت بالسيارة إلى الطريق الساحلى . وأوقفتها فى ركن من أركانه ، أطلب لحظة استلقط فيها انفاسى . اخترت الوقوف بجوار تمثال الغزالة ، استعيد بالنظر إليه دهشتى القديمة عندما رايته لأول مرة . تغيرت معالم المدينة ، وتبدلت العهود ، وبقى هذا التمثال ، فى مكانه ، محاطاً بست نخلات رافقته منذ بداية وجوده ،! تدور حوله الأزمنة والسيارات ، وتمر بجواره مواكب الحكام الذين يأتون ويذهبون ، وهو ثابت ثبات حقائق الحياة ، يفيض بهاء وسحراً ويحكى قصة تتصل بحميمية الخلق وإبداع الحياة ، وتقبض على أكثر المعانى جوهرية فى الطبيعة البشرية . امرأة عارية ، تحف بها نوافير الماء وهى تمسك غزالة هاربة . قصيدة من الحجر . ورخام يغسله الماء ويقول كلاماً صامتاً ، يبدأ ولا ينتهى .

وتكوينات تتفجر بمعان حسية متمثلة فى هذه المرأة التى أمسكت عنق الغزالة الشاردة بيد ، وأمسكت بيدها الأخرى جرة الماء ، فاستطال العنق ونفرت النهود وامتلأ التمثال بالدوائر الموحية . حوار مشحون بالدلالات بين هذه المرأة وهذه الغزالة وهذا الماء ، وسط حلقة من أشجار

نخيل ترفع رؤوسها الى السماء ، متواطئة مع سيدة الرغبة . مشهد يغرس جذوره فى الحلم ، وينتشر فى خلايا الجسد ، نابضاً بإيقاعاته السرية ، حيث يتحول الجنس إلى صلاة ، والغزالة الشاردة ذات الرشاقة والبهاء إلى رمز

للرغبة ، والمرأة التى جلست عارية فوق صحن الماء ، ونشرت ذراعيها ، ورفعت وجهها ونهديها ، ليست إلا رمزاً للأنثى الخالدة ، التى إليها تسافر القلوب العطشى ، الراغبة فى الارتواء من جرارها .

قالت سناء وهى ترانى أطيل النظر إلى التمثال :

ـ كأنك تشاهده لأول مرة . هل يقول لك شيئاً ؟

ـ إنه يقول أشياء كثيرة . وأنت ؟

لا أرى سوى غربة هذه المرأة وغزالتها ، وسط ميدان يمتلىء بضجيج الشاحنات ودخانها .

تذكرت أن هذا الميدان لم يكن ميداناً عندما كنت طفلاً ، كان جنينة ورد عامرة بالطيور وأحواض الماء . نظرت بأسى إلى التمثال . وإلى حدائق الطفولة الضائعة ، وانطلقت بنا السيارة ، عبر الطريق المحاذى للبحر ، حتى وصلنا قرية الشاطىء السياحى ، وقفت أمام بابها أسأل سناء ، فيما إذا كانت توافق على قضاء بعض الوقت بها . هزت كتفيها دون مبالاة . كان الجو فى تمام اعتداله . لم يكن برداً ولم يكن قيظاً . لم يكن ساكناً ولم يكن متحركاً . ولكن القرية السياحية ، لم تكن هى القرية التى عرفناها خلال الأشهر الماضية . اختفى البشر والضجيج ولم يبق سوى الصمت وضوء الشمس ،! يغطيان أبنيتها البيضاء . وموقف السيارات أضحى متاهة هائلة من الفراغ والأسمنت .

وحوض السباحة صار الآن حفرة زرقاء خالية من بهاء الماء ، شبكنا أيدينا ،! وسرنا عبر الممر الحجرى الذى يفصل بين أبنية القرية ورمال الشاطىء . إطلالة اخيرة على زمن يهرب من بين أصابعنا . وثمة قارب ملقى على رمال الشاطىء تغطية النوارس . تطير حوله فى الفضاء ،

أو تمضى طافية فوق الماء ، ثم تعود إليه مرفرفة ، ومصفقة بأجنحتها الرمادية البيضاء . لم أكن قد شاهدت نوارس بهذه الكثرة عندما كان الشاطىء يزدحم بالمصطافين . قلت لسناء :

ـ ما رأيك أن نأخذ هذا القارب ونسافر .

رحلت بعينيها إلى القوس الذى تصنعه السمـاء وهى تنحنى فوق البحر .

ـ إلى أين ؟

ـ لم يكن سندباد ، ليكون السندباد الذى يبهرنا لو انه سأل نفسه إلى أين سيسافر . سحر المغامرة يكمن فى أن ننسى هذا السؤال .

ـ على أيامه لم تكن هناك تـأشيرات وجـوازات سفر وبوابات حدود ودوريات حراسة تحمل البنادق .

ـ إن لـك ذاكرة جـديرة بـامرأة عـربية لا تفكـر إلا بالحواجز والحراسات . الا تنسين كل هذا وتعتبرينه جزءاً من المغامرة ؟

وضاحكة قالت :

ـ سأخذلك هذه المرة واقول هيا بنا .

سوف نسحب هذا القارب . نتكىء فوقه متعانقـين . ندير المحرك ليرقص القارب فوق ثبج البحر ، ويشق بنا غلالات الماء متجها إلى الشاطىء الآخر . ترافقنا نوارس الحب ، وتغنى لنـا جنيات البحـر ، وترسـل لنا جـزيرة مجهولة لا تكشف نفسها إلا للعاشقين نداءها . تدعونا إلى عرس تقيمه لنا أشجارها . ولكن من أين يأتى هذا الوهن الذى يمنعنا من تحقيق الأمنيـات العذاب ؟ لـماذا تنهار العزائم ،! وتذوب الأحلام فى أبخرة البحر ، ونرحل دون رحيل . وعلى مدى البصر ،! كان البحـر يتوهـج بصفاء المرايا ،وكانت يدى التى تحتوى يدها ، مصدراً لعـذوبة تسيـل عبر أنسجـة الجسم وخلايـاه ، وتتركـز فى نقطة ما تحت أضلع الصدر . أدرت بصرى إلى حيث ادارت هى وجهها . فى مكان ما من أبنية القرية ثمـة أناس ينقلـون امتعتهم .

ـ رحلوا جميعاً ولم يبق إلا انت . سيطردونك قـريباً دونما ريب .

ـ أضحى الحصول على الشقة احتمالاً قابلاً للتحقيق فى أية لحظة .

تركت أحلام السفر إلى الشاطىء الآخر ،! والأعراس التى تقيمها الجزر المجهولة للمحبين ، وعدت أجابه حقائق الواقع بطعمها اللاذع . شرحت لها كيف أننى تـوسلت بزميل يعرف زميلاً آخر يعرف قريباً لمسؤول الإسكـان ، الذى وعد قريباً بأن يتدبر لى سكناً فى الأيام القريبة . لم أسمع منها تعليقاً وكأنها لا تثق بصدق هذه الوعود التى ينقلها رجل ، يعـرف رجلاً ، يعـرف رجلاً آخـر ، يعرف مسؤول الإسكـان . ولكننـا لن ننتظـر إذنـاً من اربـاب الإسكان حتى نقيم العرس ، قلت لها فى خاطرى ، منذ الف سنة مضت .

كانت هى مشغولة بتأمل الدوائر التى يصنعها نورس يلاحق نورساً آخر . لعلهما ذكر وانثى يلعبان تلك اللعبة التى بهـا وحـدهـا نصنـع الحيـاة ونحمى انفسنـا من الانقراض . كانت ترفع رأسها ، فتظهر التماعات الشمس فوق صفاء جيدها . جسد يرسل شرارته المحرقة .

بدأت أشعر بوهج الشمس يثقل راسى ، فاقترحت عليها أن ننتقل إلى دارى ، نشرب القهوة ،! ونرتـاح قليلاً من

المشى فى الشمس . وضعت السخـان فوق النـار ووقفت أراقبها وهى تعيد الأشياء المبعثرة إلى نظامها ، محـاولاً دون جـدوى أن أتحاشى النظـر إلى انحنـاءات الجسـد واستداراته ، وهى تتحرك تلتقط قميصاً أو منديلاً أو كتابا رميته بإهمال فوق المقاعد ، كى تعيده إلى مكانـه .! أو تمسح الغبار عن راقصة المعبد الهندى ، أو تأخذ إبريقاً تملاه ماء وتسقى به النبتة فى حوضها .

ـ لعلك لم تأت بى هنا إلا لهذا السبب .

وقفت أمضـغ ريقى وأنظر إلى سمـانتى سـاقيهـا . ترسلان من خلف الجوارب الشفافة ، دوائر مغناطيسية تمزق أنسجة القلب ـ سيكون إهانة لجمالك لو جئت بك فقط لترتيب دارى . إهانة لن يغفرها لى الشاعر بندار الذى جاء يبارك عرسنا عندما استأنفنا لقاءنا بحديقة زيـوس المفضلة . ولن تغفرها لى الربـة ليبيا التى أرضعتـك من حليب نهديها ، وقضت زمناً طويلاً تصب رحيق أزهار الليل فى شعـرك .! وتعصر نبيذ الفجـر فى شفتيك ونهـديـك ، وتصنـع من فضة النـدى ورغوة الصبـح صفاء جيـدك ونعومة أصابعك ، وتسكب حرقة الأغانى التى تنشدهـا الحقول فى جسدك . تمنحـك كل مـا لديهـا .! فلا يبقى للآخرين إلا الخلاء وهبوب الصحراء . لقد باركت الربة ليبيا أيضاً عرسنا ، فإلى متى نؤجل هذا الزفاف ؟

غـــالى شـــكرى

مواجهة مع

« يوسف إدريس »

قلت له : ألا تريد أن نتحاسب ؟ أجاب : نتحاسب ؟ بأية مناسبة ؟ إلاّ إذا كنت عزرائيل وتريد أن تقبض على روحى ! قلت : كلاً ، بل إنك تحاسب الناس عشرات المرات فى كل ما تكتب . وربما كان إدمان محاسبة الآخرين يشعرك مع الزمن انك صرت قاضيا منزها عن الهوى معصوما من الخطأ . قال : أعوذ بالله . قلت : إذا كنت حقا وفعلا تعترف بأنك من الخطائين امثالنا ، فتعال نتحاسب . ابتسم « **يوسف إدريس** » وظن انها لعبة فقال : أنا جاهز .

تلك هى طفولته الحقيقية التى تختفى أحيانا وراء اقنعة من الخشونة الظاهرية . ولكن هذه الطفولة ليست طفولة بيضاء تماما ، بل هى شقاوة (وعفرتة) قد تكسر فى طريقها أو ترمى من طريقها شيئا ثمينا ، وقد تأخذ ما ليس لها وتبكى حتى لا يسترده أصحابها . وفى جميع الأحوال فإنها تنال التصفيق من الجميع ، وآيات التعظيم لشطارتها .

ألا يمكن أن تكون هذه الطفولة قناعا يخفى به « يوسف إدريس » حزنه وغضبه وضعفه ، أو رغبته فى تدليل الآخرين له ، أو تسليته بمشاهدتهم على حقيقتهم اى انها قناع خادع ؟

كلا ، ليس « **يوسف إدريس** » طفلا بهذا المعنى ، لأنه لا يربح من هذه الطفولة . هل يمكن أن تكون مشاغبات جائزة « **نوبل** » اكثر من طفولة ؛ وهى أحيانا طفولة محرومة ، من الجوائز مثلا ؟ من المشين حقا أن يحظى بجائزة الدولة فى مصر من لا يصلون إلى « رُكبته » فى الكتابة ، ولكن « **يوسف إدريس** » لا يحتاج لهذه الجائزة إلا ليكسرها كأية لعبة . وهو يستحق جائزة « **نوبل** » ، ولأن أخاه الأكبر حصل عليها ؛ فهو يغضب ويكسر كل ما فى البيت . إنها الطفولة .

إلا أن هذه الطفولة تتحول أيضا إلى مشجب يعلّق عليه (دراويش) «**يوسف إدريس** » كل خطاياه . و« **ليوسف**

إدريس » مثل الجميع اخطاء وخطايا ، وربما تفوق على الجميع فى بعض هذه الأخطاء والخطايا . هنا تتحول الطفولة إلى غفران مسبق لكل الأخطاء والخطايا .

صديقى « **محمد عفيفى مطر** » صارم فى الحكم على الآخرين لحساب الفن أو السياسة . أنه لا يغفر لشاعر قصيدة ثرثارة ولا لكاتب موقفا متهاونا مع السلطة . ولكنه يُغيِّر هذا الميزان إذا كان الكلام عن « **يوسف إدريس** » فيقول : إن المئات من ادبائنا سيذهبون ولن يبقى منهم شىء للأجيال المقبلة ، اما « **يوسف إدريس** » فسيعيش فى ضمير هذه الأمة وفى مستقبلها طويلا . سيرجع إليه الناس بعد عشرات السنين ليعرفوا أدق أسرار أرضنا ، ومن منّا بلا خطيئة فليرجمه بحجر .

وهناك صديق آخر لا يطيق أن يذكر احدٌ امامه اسم « **يوسف إدريس** » ويقول : ملعون أبو الادب والقصة والفن والكتابة كلها إذا كانت تمنح الكاتب أو الأديب « كارت بلانش » ليفعل ما يشاء دون مساءلة ، بحجة انه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره . كيف يمكن للفنان أن يكون ضميرا لشعبه إذا كان فنه فى واد وسلوكه فى واد آخر ؟ ! كيف نبرر هذه الازدواجية اللعينة للأديب ولا نغفرها لقارئه ؟ !

على اية حال ، عندما اعلنت لـ « **يوسف إدريس** » انه « متهم » ، سألنى وهو يضحك بقهقهة عالية الضجيج : ومن تكون أنت ؟ هل أنت المحامى الذى اطمئن إلى دفاعه ؟ أم أنك المدعى العام الذى أخشى مرافعته ؟ أم انك القاضى النزيه ؟

قلت له : لست واحدا من هؤلاء ، فعلق بسرعة : إذن فانت من المتفرجين فى قاعات المحاكم على مصائب الناس . ومن حسن الحظ ليس لهؤلاء حق الكلام . قلت له : دعنا من الجميع ، وتعال فعلا نتحاسب . قال حائرا : أتتكلم جادا ؟ همست : كل الجدية . وببديهته الحاضرة دوما قاطعنى : إذن فنحن سنتبادل الحساب . قلت : فليكن .

قلت أيضا : هل تذكر ما قاله « **لويس عوض** » عن نهاية الجيل ، وأن « **الحكيم** » و« **محفوظ** » و « **يحيى حقى** » وأنت قد انتهيتم ، وانكم ـ معه ـ أصبحتم من أشباح الماضى ؟ أجاب « **يوسف** » : نعم اتذكر . قلت : وهل تذكر تعليقك على هذا الحديث ؟ لقد كتبت مقالا سخرت فيه من خمس نقاط . الأولى هى التوقف عن الانتاج ، وذكرت لـ « **لويس عوض** » أسماء الكتب التى نشرها هو و« **الحكيم** » و« **زكى نجيب محمود** » والآخرون خلال السنوات العشرين الأخيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ . والنقطة الثانية هى انك لا تنتمى إلى هذا « الجيل » الذى بدأ الكتابة حين كنت أنت فى المجهول .

والثالثة هى أن لـ «**نجيب محفوظ**» رواية قلت عنها حرفيا : (ملحمة الحرافيش فى رأيى عمل يرقى فوق مستوى العالمية ، ويكفى أن يكتب كاتب فى حياته عملا واحدا كملحمة الحرافيش ليخلد أبد الدهر) . والنقطة الرابعة هى أن هناك شبانا (يكتبون ويصرفون على ما يكتبون لكى يطبعوه ويوزعوه بأنفسهم ، وهو إنتاج عالى المستوى تماما) . اما النقطة الخامسة والأخيرة فهى عتبك على وزارة الثقافة والجامعات لأنها لم ترشح « **لويس عوض** » لنيل جائزة الدولة التقديرية . هل تذكر هذا الكلام المكتوب فى « الأهرام » والمنشور فى كتابك (عزف منفرد) ؟

كان يصغى بانتباه شديد وأنا اتكلم فى حياد شديد كذلك . قطع الصمت فجأة قائلا : أين المعضلة ؟ اقر

واقسم بـالله العظيم أننى قلت هـذا الكـلام وكتبتـه ، ما المشكلة ؟ هل تصورت أننى سأتراجع عن آرائى بسبب عاطفتى نحو « لويس عوض » وتـأثرى لـرحيله ؟ هـات ما عندك .

قلت : طيب ، ما رأيك فى أن « **لويس عوض** » حين جمع « **الحكيم** » و« **محفوظ** » معك وقال (الجيل) لم يكن يقصد المدلول الزمنى للمجايلة ، كان يقصد الرؤية . وأظنه كان صريحا غاية الصراحة . والحقيقة هى أننى شخصيا صاحب هذا التحليل الذى كتبته ونشرته عدة مرات . وهو يقوم على اساس أن هزيمة ١٩٦٧ كانت حدّا فاصلا بين عصر النهضة ورؤيـا النهضة وفكـر النهضة وأدب النهضة من جانب ، وعصر جديد ما زال يبحث عن رؤى وسط الظلام من جانب آخر . وأنت تنتمى فعلا إلى (جيل) النهضة ، لست من (جيل) الستينات ، واحدا من الذين ما زالوا يبحثون عن رؤية وسط الظلام ، لقد شـاركت مع « **الحكيم** » و« **محفـوظ** » فى بسط مظلـة التجديد ، وقد كان ذلك حماية للشباب والثقافة الجديدة . ولكن الحماية شيء والبحث فى الرؤى الجديدة شيء آخر .

كان « **يوسف** » يختزن الانفعال ، ويبدو ذلك واضحا عـلى وجهه الـذى يفصح بسهـولـة عن محـاولتـه كظم الغضب . وقف ونظر فى عينىّ دون أن يبتسم ، وقال : لقد كتبت فى السنـوات العشرين الأخيـرة عشرين كتـابا فى القصـة والروايـة والمسرح والمقـال ، اليس هذا إنتـاجا جـديـدا وتجـديـدا ؟ أين الانقطـاع ؟ لقـد عـانيت فى السبعينات ما لا تعرفه أنت والآخرون ـ بالطبـع ـ ممن كانوا خارج مصر . لقد عانيت جسديا ونفسيا ما لا يمكن لك أن تتصوره . كنت الهدف للحرب الشرسة الدنسة التى أعلنوها ضدى . وكان المطلـوب أن نختفى وننتهى حتى تخلـو لهم الساحـة تمامـا . ليست الأسماء مهمـة بحد ذاتها ؛ فالمناخ كله كان مناخ حرب ضد الثقافة والمثقفين . وكنت رمزا وهدفا لأعداء الثقافة والمثقفين . وكان مجرد البقاء على قيـد الحياة مكسبـا ولو عـلى حساب الجسم والنفس . أنت كنت فى الخـارج ولا تـدرى مـاذا حـدث بالضبط .

إن معاناة الحياة والكتابة فى المنفى تختلف تماما عن الحياة والكتابة فى الوطن . كان كل يوم جديد فى حياتنـا مكسبا ، لأن حياتنا ذاتها كانت مستهدفة . كانت المقاومة عملية حياة أو موت . وكنت شخصيا أمثل البقية الباقية من الحركة الثقافية الحية القادرة على المقاومة ، لذلك كانت الحرب ضدى بلا هدنة ، حربا ضروسا .

ما هى الكتابة التى تريدها فى هذا الجو ؟ الكتابة هى المقاومة الجسـدية والنفسيـة وليست كتابـة القصص . القصة هى أنا ، والكتابة هى أنا . ومعانـاتى اليوميـة ، صدقنى اليومية ، هىَ الابداع . ثم ، من قال إنه مطلوب من الكاتب أن يكتب حتى آخر يوم فى حياته ؟ أما التجديد فانا أعتقد أن كل قصة او مسرحيـة أو قصيدة يكتبهـا القاص أو الشاعـر هى تجديـد للكتابـة والحياة معـا . لا يحتاج التجديد إلى طقوس أو شعائر ، فالكتابة الحقيقية هى تجديد بحد ذاتها للغة ولبقية أركان القضية . أما هذا الكلام الشائع عما يسمى الحداثة ، فهو واحد من اثنين : إمـا كلام أكـاديمى أجوف يفتعلـه بعض (الأساتـذة) افتعالا ، لمجرد ان يجدوا شيئا يدرسونه لطلابهم ، أو انه كلام مَقاهٍ يثرثر به بعض الذين لا عمل لهم سوى النميمة الشخصيـة والتنظيـرات الخـاويـة من الـروح . هؤلاء وأولئك ، عاطلون بالـوراثة . وكنـا فى الماضى نطلق هـذا

الـتعبير على الباشوات ، ولكننا الآن يجب أن نطلقه على الصعاليك بالمعنى السلبى للصعلكة .

الأكاديميون يفاجأون بتجديد الكتـابة من داخلهـا ، لا حسب تعليم النقاد ، فيحاولون المستحيل لكى يجدوا لأنفسهم عملا أو دورا بإزهاق روح القصة أو القصيدة وتحويلها إلى « جثة » يتعلم فيها الطلاب درس التشريح . يخططـون ويصنفـون ويختـرعـون تسميـات من وحى خيالهم ، ولا علاقة للكتابة بها . هل يزداد القارىء وعيا بالعمل الفنى حين تقول له هذا حداثى وهذا رومانسى أو كلاسيكى أو واقعى ؟ أبدا ، إنه لو صدقك يزداد جهلا ، ولكن الحمد لله ، فالقـراء لا يصدقـون (الأسـاتـذة) . والأساتذة لا يطمحون للوصول إلى القراء ، فهم يمارسون هوايتهم فى قمع الطلاب عن طريق الامتحانات .

وأنا أفرق بين الأساتـذة والنقاد ، فـالنقاد مبـدعون كالروائيين والشعراء والمسرحيين تمـاما . والنـاقد غـير المبدع ليس فنانا وإنما هو معلق سخيف وبليد أيضا .

أمـا هؤلاء الذين يتصنعـون الفقـر ويتنطّعـون عـلى المقاهى ، ويدّعون الثقافة ويمارسـون الإرهاب بـالألفاظ البذيئة والشائعات ، فهم ليسوا شبابـا أدبيا ولا هم من المجددين .

كان « **يوسف إدريس** » يتكلم هادرا كانه تقمص دورا مسرحيا فى حالة مونولوج . وكان من الصعب مقاطعته . ولكنه حين أفاق فجأة على وجودى معه والتقط أنفاسه قليلا ابتسم قـائلا بهـدوء وبطء : يبـدو أننى انفعلت ، وأنت السبب .

قلت له : إياك أن تتصور أننى اقتنعت بأفكارك . لقد بلغ بك الانفعال درجة تعذر معها التواصل العقلانى بينى وبينك . أنت و« **محفوظ** » و« **الحكيم** » وغيرهم كثيرون قد بنيتم أدب النهضة ، بنيتم هرماً شامخا فى تاريخ الأدب العربى الحديث . ولكن الحياة لم تتوقف ، فقد أدت بعض الـزلازل والبـراكـين خـارجكـم وبعض التفـاعـلات والانعكاسات داخلكم إلى نهاية النهضة وثقافتهـا . هذه النهـاية لا تعنى الإزالـة . بـل العكس هـو الصحيـح ، فلسوف تبقى اسماؤكمَ ما بقيت الكتابة العربية وسوف تسـرى أعمـالكم فى شـرايـين الأجيـال المقبلـة . هـذا لا يتناقض مع كلمة (النهاية) بمعنى اكتمال مشروعكم الثقافى واحتياجنا إلى مشروع جديد . فى ربع القرن الأخير توافدت أجيال مصرية وعربية فى مختلف مجالات المعرفة والإبداع بحثا عن هذا المشروع الجديد . ولم تصل هذه الأجيال إلى رؤيا بديلة . إنها فى مرحلة (بحث) . وليس البحث مرحلة تاريخية أو منهجا نظريـا ، بل هـو إبداع فكرى وجمالى . التكوين الفنى يبحث عن نفسه فى اللغة والإيقاع والتركيب والخيال والذاكـرة والعقل الجمعى . أنت وزمـلاؤك من مبدعى النهضـة سـوف (تظلـون) تكتبـون ، ولكن الاستمرار فى الكتـابة هـو تـراكم لفكـر النهضة التى كانت ، ولن يكون بأية حال بحثـا عن رؤيا بديلة . ليس فى ذلك مساسٌ من أى نوع بدوركم العظيم المستمر بدون (الاستمرار فى الكتابة) ، فهو مستمر باستمرار الحياة الأدبية ذاتها . لذلـك ليست كارثـة أن يكتب « **نجيب محفـوظ** » عشرين روايـة لا تضيف إلى الهـرم المحفوظى أو إلى الـرواية العـربية جـديدا ، لأن القاعدة التى أُسسها هى شرط الوجود للجديد . وليست كارثة أن تتوجه أنت أو « **توفيق الحكيم** » إلى الكتابـة الصحفية ، فالتأسيس الذى قمتمـا به كـاف بحد ذاتـه

لتشييد العديد من الطوابق الجديدة التى سيقوم بها (البناة الجدد) .

برقت عيناه وهو يقاطعنى بثقة : أرجو ان تجيبنى فى كلمات ، هل تستمتع بـ «شكسبير» أم بـ صامويل بيكيت » ؟ هل تعجب أكثر بـ « دستويفسكى » أم بـ «آلان روب جرييه » ؟ أجبنى بصراحة . قلت : إننى استمتع وأعجب بهؤلاء جميعا : غير أنك تشير فيما اعتقد إلى العلاقة بين القديم والجديد ، إذن فاعلم أن « **شكسبير** » ليس قديما ولا « **دستويفسكى** » . والأدب العظيم لا يتجاوزه أحد ، كالفن العظيم فى التصوير والنحت والموسيقى . ليس حاجزا يحول دون التقدم ، ولكنه يبلغ من العمق والخصوبة والغنى حدا لا يكف معه عن التقدم . هذه واحدة . أما الثانية فهى أن المقارنة بين « **شكسبير** » و« **دوستويفسكى** » و« **دانتى** » و« **تولستوى** » و« **فلون** » و« **راسين** » و« **سرفانتس** » وبين الأدب العربى الحديث تكاد تكون مستحيلة . إن ظروفنا التاريخية لا تقارن بالسياق الثقافى - الاجتماعى الذى نشأ فيه « **شكسبير** » وغيره ممن ذكرت .

ومع ذلك ، فإن كلمة جيل ككلمة الأمة فى اللغة العربية ، هى كلمة ملتبسة ، وأغلب الظن أن « **لويس عوض** » حين أعلن نهاية جيله وأشار إلى اسمك بجانب « **محفوظ** » و « **الحكيم** » ، إنما أراد أن يسلكك بين العظماء ، وأن يقول فى الوقت نفسه : لقد أدى هؤلاء العظماء دورهم ، ولم يقل إنهم فقدوا عظمتهم ولكنك يا « **يوسف** » شديد التردد فى الموقف ممن جاءوا بعدك ، ومعظمهم لم يعد شابا .

قال فى اطمئنان بالغ : **معظمهم أنا الذى قدمته . ولكنهم فى أحسن الأحوال لم يكتبوا شيئا كبيرا . بعضهم** كتب رواية واحدة جيدة . والبعض الآخر يكتفى بالدعاية والأضواء . فى زماننا الصعب هذا حياتهم سهلة جدا . إنهم يراسلون الصحف العربية ، وقد أفسدهم ذلك . إنهم يقومون برحلات مكوكية بين العواصم العربية ، وقد أفسدهم ذلك . إنهم يمسكون بزمام الصفحات الأدبية ، وقد أفسدهم ذلك . ما هو الفساد الذى أعنيه ؟ إنهم يملكون أدوات النفوذ الإعلامى والعلاقات العامة التى تبعدهم تدريجيا عن تجويد فنهم . لقد شغلتهم الشهرة السريعة والرزق الوفير - وهو رزق حلال - وسلطة المواقع التى يحتلونها ، عن العناية بموهبتهم الأولى والأساسية ، أعنى الكتابة الأدبية . لقد جعلوا من الفقر قانونا لدوام الموهبة وإجادة الكتابة ، بينما العكس هو الصحيح ، فالكاتب والفنان يجب أن يعيش حياته دون إرهاق مادى . ويجب أيضا أن يعيش حياته دون أن ترهق المادة موهبته . عليه أن يحل هذه المعادلة التى لا أراها صعبة . إن بعض الأدباء الشبان يخدعوننى ، لأنهم يبدءون جيدا فأرى فيهم وعودا أتحمس لها ، وسرعان ما يخذلوننى بمجرد الانتقال من حال إلى حال .

سألته : هل هذه هى القاعدة ؟

أجاب بلا تردد : نعم

قلت : أليس لكل قاعدة استثناء ؟

أجاب فى تردد بلى وهناك استثناءات معدودة بين الأجيال الجديدة . ولكن الظاهرة العامة تقلقنى .

قلت : لماذا قلت قبل عام واحد من حصول « **نجيب محفوظ** » على جائزة (**نوبل**) إن رواية (**ملحمة**

الحرافيش) أكثر من عالمية ، ثم غضبت من حصوله على الاعتراف العالمى .

هربت الابتسامة من وجهه ، وهو يقول بصوت خافت : يا صديقى العزيز أنت تعلم جيدا أننى أحب « **نجيب محفوظ** » وأقدره تقديرا لا يحوزه أى كاتب آخر . ولكن مسألة (**نوبل**) أمرها مختلف . يجب أن ننعتق من قصة هذه الجائزة التى تأسرنا فى شباكها . قصة الجائزة مع الأدب العربى هى الملعونة . أما « **نجيب محفوظ** » ، فما زلت أرى الرأى القديم وهو أنه برواية (**ملحمة الحرافيش**) أكثر من عالمى وسيخلد أبد الدهر . ليست هناك مشكلة بينى وبين عمنا « **نجيب محفوظ** »

وإنما المشكلة هى أن جائزة (نوبل) تلعب بنا . هذا ما اكتشفته شخصيا ، وكان لابد من أن أعلن هذا الاكتشاف ، وأن أدينه .

قلت له : لقد أدنت أيضا وزارة الثقافة والجامعات لأن « **لويس عوض** » لم يحصل على جائزة الدولة . هل كنت تقصد « **لويس عوض** » فعلا أم أنك قصدت نفسك واختفيت وراء قناع « **لويس عوض** » ؟

أجاب : ألم تقرأ ما كتبته عن « **لويس عوض** » قبل مرضه الأخير ؟ لقد حصل « **لويس عوض** » على الجائزة العام الماضى ، ولكن أحدهم تجرأ على القول بأن أفكار الرجل لا تستحق الجائزة . وتقدم بدعوى إلى المحكمة يطلب استرداد الجائزة . شعرت بالعار من هذا الموقف الفردى غير المسؤول . « **لويس عوض** » **قيمة كبيرة جدا فى حياتنا ، وهو يستحق الجائزة قبل الجميع . وحين حصل عليها ، يجب أن نقيم الأفراح وليس الدعاوى أمام المحاكم** . كانت « **الرسالة** » من وراء هذه الفعلة الكريهة تنذر حرية الفكر بالخطر . فى الماضى كنا نشكو من الدولة التى تقمعنا ، أما الآن فنحن نشكو من الشارع . يجب ألاّ نعبد الأصنام . لا يجوز أن نصنع تمثالا ذهبيا للشعب ونسجد له . هذه وثنية وخطيئة . هناك غوغائية خطرة فى الشارع المصرى ، تهدد كل ما أحرزته الدولة الحديثة فى مصر من تقدم خلال قرن ونصف وأكثر . إن الشريط الذى بدأ بحرق دار الأوبرا ما زال مستمرا بعد ثمانية عشر عاما ، فهم يريدون حرق المخ المصرى ، حرق الدماغ . إنهم يذهبون إلى باعة الصحف ويشترون (**كل النسخ**) من كتاب لا يتفقون مع مؤلفه . كانت المباحث هى التى تفعل ذلك فى الماضى . أما الآن فالمتطرفون هم الذين يفعلون ذلك وأكثر . إنهم يمنعون حفلات التخرج فى الجامعات حتى يمنعوا الغناء ، ويحرمون حفلات التمثيل ، ويهددون كل صاحب قلم أو ريشة أو صوت . قدموا « **محمد عبد الوهاب** » للمحاكمة بسبب أغنية « **من غير ليه** » و« **عبد الوهاب** » نفسه هو الذى غنى لـ (**إيليا أبو ماضى**) « **لست أدرى** » منذ عشرات السنين . المعنى واحد تقريبا . ولكن « **عبد الوهاب** » لم يتعرض للمحاكمة فى الماضى الغوغاء هى الخطر الجديد . محاكم التفتيش الجديدة . والغريب أنهم لهم صحفهم ويملكون دورا للنشر ، ومنتشرون فى الصحافة القومية والحزبية بمختلف ألوانها ، ومع ذلك فهم لا يكتفون . إنهم مبادرون للفعل الأعمى: الإرهاب . والأغرب أن الدولة وحدها هى التى تقاوم الإرهاب الأسود بإعلامها وصحافتها ، فلم أجد حزبا معارضا يصدر بيانا ضد إرهاب المتطرفين الذين يهددون الوحدة الوطنية فى الصميم ، ويهددون العقل فى الصميم أيضا .

هذا الإرهاب خطر قومى يحتاج إلى جبهة وطنية واسعة لمقاومته ، وإلاّ فقل على الثقافة السلام ، بل على الوطن نفسه ، إذا لم نسارع إلى درء الخطر فى معاقله .

كاد « **يوسف إدريس** » أن يعود إلى الانفعال لولا أنه هز رأسه كأنه يوقظها ، وهو يقول : إنها كذبة كبرى . سقوط امبراطورية الريان أكبر دليل ، فقد اكتشفنا أن هذا الذى ينفى عن نفسه صفة المرابى ، يملك الملايين فى بنوك الأمريكان واليهود ، واكتشفنا أنه « نام » على حقوق المودعين من آلاف الناس الذين أعطوه كل ما يملكون ولم يستردوا قرشا . والدليل الثانى هو ما نراه بأنفسنا من الحجاب والمحجبات . إنهن يسلكن السلوك الطبيعى للفتيات فى أعمارهن . الحجاب أصبح كالموضة فى الألوان والشكل والزيادات . والمحجبات يمشين مع زملائهن فى الجامعة أو مع خطابهن على شاطىء النيل ، كأى فتيات اخريات . ثم أن المحجبات يذهبن إلى أعمالهن كل صباح . وهو تكذيب عملى للادعاءات المتطرفة . ومعنى ذلك أن (**المرأة العاملة**) انتصرت على اصحاب الشعارات . وأنا لست ضد الحجاب ، ولكنى مع حرية الاختيار . البنت المسلمة بحجاب أو من دونه لا تحتاج الى وصاية من أحد . والدليل الثالث هو المؤلفات الجديدة فى تفسير الدين الحنيف ، وقد كتبها علماء أفاضل مثل الشيخ « **محمد الغزالى** » ، وهو حجة وعالم كبير وهؤلاء الكبار يعودون بنا إلى الاسلام الحقيقى دين السماحة والعدل و الحرية . أما التعصب والظلم والقهر فلا علاقة له بالاسلام ، لأن الاسلام لا يعرف الإرهاب والفتنة التى يغذيها المتطرفون . والدليل الرابع هو سقوط (**إيران**) فى الحرب ضد دولة عربية وأراض عربية ، فقد ثبت للعالم أن القمع باسم الدين لا يقود إلى النصر ، فبالرغم من كل الشعارات الدينية هزمت إيران فى الحرب ، هزمها شعب عربى مسلم أقل منها عددا ، ولكنه مسلح بالشجاعة والوعى والبعد عن التعصب .

قلت لـ « **يوسف ادريس** » : أليست هذه المعانى كلها صالحة لأن تكون قصصا وروايات ومسرحيات ؟ مجموعتك الأخيرة التى صدرت منذ عامين تحت عنوان (**العتب على النظر**) ، لا تشير من قريب أو بعيد إلى هذه القضايا . « **سليمان فياض** » كتب قصة قصيرة فى الموضوع ، وقبله بعشر سنوات كتب « **عبد الحكيم قاسم** » روايته القصيرة « **المهدى** » . دارت قصة (**زهرة البنفسج**) لـ (**سليمان فياض**) ، وقد ضمتها مجموعته الأخيرة (**الذئبة**) ـ حول علاقة الأب بابنته المحجبة التى وقعت تحت سيطرة الجماعة المتطرفة . وهى السيطرة التى بلغت حدّ القرار بتزويجها من شبه رجل . أما (**المهدى**) فقد كتبها « **عبد الحكيم قاسم** » عن علاقة المتطرفين بالأقباط .

وأنت ، إذا كنت مهتما بالموضوع متحمسا للخوض فيه ، لماذا لا تكتب أدبك من هذا الفيض ؟

وضع « **يوسف ادريس** » يده على رأسه كأنه ينظم أفكاره ، وهو يقول : أولا ، للتطرف مناخ من الفساد الاجتماعى ، ولكل شيخ طريقه ، وطريقتى هى التصدى لهذا الفساد ، أى لجذور الضعف والتطرف . وثانيا تجيىء هنا أهمية المقال الصحفى . لقد صدر لى مؤخرا كتاب (**إسلام بلا ضفاف**) وهو يضم مجموعة مقالات لم أتوقف فيها عن التحذير من التطرف والإرهاب ، والتحذير من الذين يرتدون ثياب الإسلام للتظاهر بالدين ، وهم ـ فى ممارساتهم ـ ضد الدين . لقد كتبت عن الميكروفونات التى تملأ الدنيا ضجيجا ، وهى ليست من الاسلام فى

شىء.ولم يكن هناك ميكروفون فى صدر الاسلام.وقد ايدنى الشيخ « **الشعراوى** » ، من قبل أن أنشر هذا الكلام . ولكن الدنيا قامت ، ولم أتوقف ، كتبت عن الاسلام والقومية وكيف أنهما لا يتعارضان . وأمسك « **يوسف ادريس** » بنسخة من (**الاسلام بلا ضفاف**) الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وقدم لى صفحة ٦٢ لأقرأ : **ولكن تربص بعض المتطرفين ممن يعتنقون التطرف فى الدعوة الاسلامية عن مرض وليس عن صحة أبدا ، بحيث بهذا التطرف يخلعون عن الإسلام كل مكوناته العظمى ويركزون جهودهم على كيف يرتدى المسلم ثيابه وكيف أن كل شىء فى المرأة خطيئة .. وأن الاسلام جاء ليئد المرأة فى ثيابها حيّة بعد ما كانوا يئدونها فى الجاهلية ميتة ، فهذا انحراف خطير فى الدعوة الاسلامية ، ليس انحرافا فقط بل إنى لأعتبره خيانة لديننا الحنيف ... تلك دعوة لكى ينتصر علينا أعداؤنا ويسحقونا سحقا ، ما دمنا قد نزعنا عن انفسنا كل أسلحة العصر)** . أليس هذا ما تطالبنى به ؟ أليس هذا ما تريده ؟ .

قلت على الفور : لم أطالبك بشىء ولست أريد شيئا . وانما وأنت شديد الحماسة لمقاومة الغوغائية والتطرف والإرهاب. لذلك سألتك لماذا لا تكتب فى هذه الموضوعات ادبا . على أية حال ، فالإعلام يقوم بدوره ...

لم أكن قد أكملت فكرتى حين قاطعنى : أى دور ؟ إنه يقوم بدوره فعلا ، ولكن فى الطريق المعاكس . أشعر أحيانا أن هناك من يضع البنزين فوق النار . هناك اختراقات واضحة للإعلام ، فى الصحافة القومية والحزبية وفى الإذاعة والتليفزيون . هناك تقدير عال للثقافة ، وليست هناك ثقافة . هناك أصوات عالية كأصوات الميكروفونات ، ولكنها جعجعة بلا طحن . لن أصدق أن هناك ثقافة إلاّ إذا اصبح الكتاب ضرورة فى كل بيت كرغيف الخبز . ولست أطلب برنامجا ثقافيا جديدا فى التليفزيون ، وإنما أطلب رؤية ثقافية لرسالة التليفزيون . إن البرنامج الثقافى مواطن محبوس فى دائرة للحجر الصحى . ما إن يلمحه المشاهدون حتى يغيروا المحطة أو القناة . لقد عودناهم على أن المادة الثقافية ثقيلة الظل ، وأن المثقفين قوم من المجانين . ما تريده هو ان تكون للتليفزيون رسالة ثقافية فى كل مادة يقدمها : فى الدين ، وفى الأقلام التى يختارها ، وفى البرامج الاجتماعية ، وفى كرة القدم . لا يجوز أن يكون هناك انفصال شبكى بين الأغنية والحصة الدينية أو الثقافية كأن الاذاعة ــ أو الصحيفة والتليفزيون ــ تتبع دولتين مستقلتين . بالعكس ، يجب ألا يكون هناك أى تناقض بين برنامج غنائى وآخر سياسى وثالث أجتماعى ورابع أدبى . ويتلاشى هذا التناقض حين تكون هناك رؤية ثقافية شاملة لوسائل الأعلام هذه الرؤية الشاملة يجب أن تخضع لتعدد وجهات النظر . أى أنه يجب أن ارى وأن أسمع وأن أقرأ ، مختلف الاتجاهات الفكرية والفنية والدينية . أما الآن فإننى أقرأ بعض صحف المعارضة وكأنها ملكية أكثر من الملك ، وأقرأ بعضها الآخر ، كأنها من عالم آخر . أحيانا افتقد الرأى المعارض فى وسائل الإعلام القومية ، التى يجب أن تتاح للجميع .

كان « **يوسف إدريس** » قد دعانى إلى الغداء فى كافيتريا « **الأهرام** » . وكان الكلام قد سرق منا الوقت . كنا نظن أننا « ندردش » فى انتظار موعد الطعام . وفوجئنا بأن هذا الموعد قد انتهى ، ومن الافضل ان نؤجل الدعوة . سألنى « **يوسف إدريس** » بغتة : من تظنه أكثر بحلا ، هل هو « **توفيق الحكيم** » رحمه الله أم « **نجيب محفوظ** » أطال الله عمره ؟

أجبته دون تلكؤ : بل أنت !

ســـمير ســـرحان

اللجـــنة



جلس أعضاء اللجنة فى مقاعدهم بالصف الأول من المسرح ، وقد انتفخت أوداج كل منهم وتضخمت رؤوسهم من كثرة العلم . وأشعل كبيرهم سيجارا طويلا ضخما بثلاثة أعواد من الكبريت ، وهو يقلب بيده الأخرى ربطة عنقه الحريرية ، ليقرأ للمرة الألف ماركتها الفرنسية .

وفى كواليس المسرح الصغير بتلك الكلية الجامعية كان أعضاء فريق التمثيل ، المكونين من أربعة شبان فوق العشرين أو تحتها بقليل وفتاة واحدة ، يستعدون لتقديم المسرحية التى سيدخلون بها المسابقة أمام اللجنة ، ودفعهم الخوف لأن يؤخروا رفع الستار قليلا حتى يراجعوا أدوارهم لآخر مرة . أحد أعضاء اللجنة قال : إن هؤلاء الشبان العابثين لا يقدرون المسئولية حق قدرها ، وإنهم كانوا فى جيله ملتزمون بالمواعيد بالدقيقة والثانية ، وإن هذا الجيل لا فائدة منه ، وهمس عضوا آخر : إنه ضحى بحضور هذه اللجنة ، فقد كان عليه أن يمر على شققه المفروشة المتناثرة فى أنحاء المدينة ، ليجمع إيجاراتها ، وأن شغلانة الفن والأدب لم تعد تؤكل عيشا .. أما العضوة الوحيدة فى اللجنة ـ وهى ممثلة كبيرة وناقدة أحيانا ـ فقد أخذت تصفف شعرها بيدها ، وتنظر لنفسها فى مرآة صغيرة ، أخرجتها من الشنطة لتتأكد من انضباط ماكياجها ـ وتلعن اليوم الذى وافقت فيه على الاشتراك فى هذه اللجنة ، بينما كان يمكن أن تقضى وقتا طيبا مع صديقها الناقد الكبير ، الذى تحجبت زوجته فجأة ، يحللان فيه التركيبة الفلسفية للمجتمع وهما يحتسيان أكواب البيرة المثلجة ، فى ملتقاهما الأثير ببار أحد الفنادق الكبرى . وصاح كبيرهم إذا لم تبدأ المسرحية فورا فستبقى هذه الفرقة خارج المسابقة ، وتنصرف اللجنة ، فارتعد مدرس التمثيل وأعطى أوامره بالبدء فورا .

ارتبك الشبان الأربعة والفتاة ارتباكا عظيما ، اكتشف أحدهم أن حذاءه قد انخلع نعله فجأة ، وأنه لا وقت لكى يذهب إلى منزله ليحضر حذاء آخر ، وحتى لو ذهب فلن يكون هناك حذاء آخر .. كما اكتشفت الفتاة أن أزرار السترة التى تلبسها لتأدية الدور ، والتى كانت قد اشترتها بخمسة عشر جنيها كاملة غير موجودة ، وأن ظهرها سيصبح مكشوفاً أمام اللجنة ، فنصحها مدرس التمثيل أن تعدل من الحركة ، فلا تعطى ظهرها أبداً للجمهور ، وأن تظل مواجهة لهم حتى لو كان ذلك مخالفا لكل البروفات التى امتدت على مدى شهر .. ونصحها أيضا بعدم الارتباك ، فالمهم ليس السترة وإنما جودة التمثيل . أما الشاب الثالث الذى يقوم بدور المخبر فى المسرحية ، فقد كان سعيداً ، وهو يرتدى بالطو والده القديم الرث (والده كان يعمل كمسارياً ، ويرتدى هذا البالطو على جلباب بلدى فى المساء عندما يذهب إلى القهوة ، وبعد أن أحيل إلى المعاش وركبه المرض ، لم يعد يخرج وترك البالطو مهملا فى سحارة قديمة وها قد أصبحت له عوزة) . وكان المفروض أن يؤدى هذا الشاب دوره بعينين منكسرتين ، باعتبار أن دور المخبر كان دورا إنسانيا ، على عكس قوة رجل البوليس التقليدى ، وأخذ يتدرب على هذه النظرة شهرا كاملا . لكنه عندما وضع يده فى جيب البالطو ، عثر على جنية كامل يبدو أنه كان منسيا هناك ، فتغيرت على الفور النظرة المنكسرة فى عينيه وحل محلها فرح غامر ، وخاف الا يستطيع تأدية الدور كما يجب ، فكسر نظره سريعاً بأن اغلق عينيه تماما ثم فتحهما نصف فتحه وثبت نظراته هكذا فى الفراغ ، لكنه فى نفس الوقت وضع يده فى جيب البالطو وظل قابضا بيد من حديد على الجنيه ، وقرر ألا يخرج يده اليمنى أبدا من جيبه ، حتى لو كان دوره يستلزم التلويح بهذه اليد فى حركات ايمائية . أما الممثل الرابع وهو شاب واسع الفم ، يحب دائما أن يشبه نفسه بإسماعيل يس ، فقد ارتدى بلوفر أخوه الأكبر (رفض أبوه أن يشترى له بلوفر جديد ليمثل به الدور ، لأن أسعار البلوفرات هذا العام قد تجاوزت راتبه بمرة ونصف ، وهم فى المصلحة لم يصرفوا حوافز هذا الشهر بسبب الموقف الاقتصادى ومباحثات صندوق النقد الدولى) .

وعندما ارتفع الستار ، نظر بعض أعضاء اللجنة فى ضجر وتأفف إلى الديكور الرث الذى يمثل كنيسة وبارا وغرفة تعيش فيها البطلة ، وهى من الجنوب الأمريكى فقد كانت المسرحية مترجمة إلى العربية عن كاتب أمريكى كبير ، ونظر كبيرهم إلى ساعته وتساءل : متى تنتهى المسرحية ؟ فقيل له إنها تأخذ ساعة وربع ، فقال فى نفسه إنه فى هذه الحالة يستطيع أن يلبى دعوه العشاء فى نادى السيارات الذى يضم علية القوم من أمثاله ، وإن كان قد دخله مؤخرا بعض المقاولين من أصحاب الزلكّات الذين يأكلون بطريقة فظيعة ، ويتركون فضلات الطعام حول أفواههم وعلى ذقونهم وقامت الممثلة الكبيرة التى تكتب النقد أحيانا ، لتضرب تليفونا لصديقها حتى ينتظرها فى البار ، لتناقشه فى انعكاس النظام العالمى الجديد على

مستقبل الخليج ، ودور الثقافة العربية فى كل هذا وربما استطاعا أن يشربا ويسكي هذه الليلة ، بدلا من البيرة لأن البيرة أصبحت تقلب معدتها ، ثم عادت بعد قليل لتستأنف الفرجة . أما مدرس التمثيل فقد اختبأ وراء الستار وأخذ يرقب وجوه أعضاء اللجنة وجها وجها .

دخلت البطلة وهى فتاة فى العشرين قصيرة وسمراء جدا وسمينة ، ووجهها يشبه الفطيرة ، وأخذت تتمايل وعيناها سارحتان فى الأفق وهى تنادى على حبيبها ريتشارد ، القابع فى حجرة نومها بالداخل ولا نراه ،

ريتشارد الذى تحبه فى المسرحية لا يوجد له مثيل فى حياتها ، إلا إذا اعتبرت حيلها الخفيفة إلى ذلك الشاب ، الذى يلعب دورا لمخبر ذى العيون المنكسرة فى المسرحية ، نوعاً من الحب .. ولكنه حب لا يمكن أن يتحقق بمثل ما يتحقق حبها العارم ـ لريتشارد فى المسرحية .. فهذا الشاب على عكس ريتشارد ـ الذى يوصف فى المسرحية بأنه فتى مفتول العضلات ـ هو فتى هزيل جدا ، واضح أنه لا يأكل اللحم إلا لماما .. كما أن مصروفه اليومى خمسة وعشرون قرشا بالعافية ، وأمامه خمس سنوات لكى يتخرج ، وخمس أخرى لكى تطلبه القوى العاملة ويتوظف ، وعشر بعدها ليدخر قرشين ـ إذا التحق بعمل إضافى ـ ويحصل على شقة صغيرة قد تكون ساعتها أغلى من الآن بعشرة أضعاف ، فيصبح من المستحيل أن يتحقق حبهما بعد كل هذه السنوات . أما حبها لرتشارد فهو يتحقق الآن حالا ، وتستطيع أن تدخل حجرة النوم وتأخذه بين أحضانها ، أما حبها للفتى الذى يلعب دور المخبر ذى العينين المنكسرتين ، فلا يمكن أن يتحقق حتى ولو تحت بير أى سلم ، بالنظر إلى أن العمارات الحديثة كلها ليس بها أبيار سلالم ، ولايحل لن يقبلها تحت سلم بيتهم فى الحارة ، فيتصادف أن يراها أخوها فيضربها ، أو يتهور فيقتلها ، وتتعقد المسائل بشكل فظيع .. وكان هذا كله يدور فى خلدها وهى تبوح بحبها لريتشارد فى المسرحية فى مونولوج طويل ، بينما كبير اللجنة يشعل سيجاره الذى انطفأ وانبعثت منه رائحة تخنقها وهى واقفة على المسرح . وعندما دخل المخبر وقال لها إنه لابد أن يقتادها إلى المخفر ، وأن تطرد من المنزل لأنها لم تسدد الإيجار ، وجدت نفسها بحركة لا إرادية تتحسس ظهرها العارى ولا تعرف كيف تمثل الجزء الباقى فى المسرحية .. واختلطت فى ذهنها الأشياء ، فهل يقتادونها للمخفر فى المسرحية ، أم فى الحياة لأنها قد تضبط ذات يوم وهى تقبل زميلا لها فى حديقة الأورمان ؟ وكم تشتاق إلى مثل هذه القبلة ، ولكن المخبر فى الحقيقة ـ وكما تقضى المسرحية ـ كان يخدعها .. فقد كان يريدها أن تخرج معه وأن تستسلم .. وعندئذ .. فالخطة هى أن يقول لها إنها ستذهب معه إلى المخفر .. ولكنه فى الحقيقة كان مكلفا أن يقودها ـ كما تقتضى أحداث المسرحية ـ إلى مستشفى المجانين .. فقد أجمع الجميع ـ فى المسرحية طبعا ـ أنه قد حدث لها انفصام فى الشخصية ، يجعلها فى المنطقة الحرجة بين العقل والجنون .

وحرصت وهى تتلّوى وتئن فى لوعة الحب ، ألا تلتفت يمينا ولا يسارا ولا تعطى ظهرها أبدا للّجنة والجمهور ـ حتى لا يرى أحد ظهرها العارى بسبب الأزرار المفقودة ومضت تتحدث فى منولوج طويل عن الصراع الداخلى بين رغبتها العارمة فى الارتماء فى أحضان صديقها ريتشارد ، ورغبتها الدفينة فى الارتماء فى أحضان الكنيسة .. وكان مدرس التمثيل قد شرح لها أثناء البروفات أن دورها يحتوى على هذا الصراع بين الغريزة العارمة والرغبة الأزلية فى التحرر من كل شىء ، وبين القيم والمثل العليا

التى تنظم حياة المجتمع ومن بينها الدين .. ورغم أن الفتاة لم تفهم الشىء الكثير فى هذا الشرح المبسط إلا أنها فهمت أنها لابد أن تمثل دورها بنوع من الهيام والتوهان الدال على الأنوثة الطاغية ، لكنها كلما حاولت أن تفعل ذلك فشلت وخرج صوتها أجشّ ، وعزت ذلك إلى أمها فى البيت ، تجعلها تغسل الأطباق وتكنس وتمسح وتخدم إخوتها الذكور كأى خادمة محترفة ، فأصبحت يداها خشنتين جدا ، وصوتها أجش ، من كثرة التعرض للشجار مع أمها وإخوتها ، الذين ينسون دائما أنها فنانة . وقارنت للحظة بين دورها الناعم وبين حياتها الكاملة فى البيت فأحست أنها مظلومة جدا .. حتى عندما رأت المخبر يتقدم إليها .. حاولت أن ترى فيه وجه ريتشارد ، لكنها فشلت .. وعندما اكتشفت أنه يحمل قميصا للمجانين .. أدارت ظهرها فجأة إلى الصالة وكشفت عن ظهرها .. واستنكرت اللجنة أن ترى هذا الظهر العارى الأسمر غير المتناسق ، وتساءلوا عما تمَّ فى البروفات ، وعما إذا كان هذا جزءًا من المسرحية .. لكن الممثلة لم تعبأ بكل هذا .. ومضت تخلع سترتها ـ وبعدها .. ثم استدارت لتخلع البنطلون الذى كانت ترتديه تحت السترة .. وبات واضحا أنها بدأت تخلع ملابسها قطعة قطعة ، فصاح كبير اللجنة .. مجنونة .. مجنونة .. وأسرع مدرس التمثيل ليسدل الستار .

محمد على الرباوى

الكـــــأس

يا هذا الجسد المرشوق بعاصفةِ الحزنِ القارسِ ، ما فعلتْ بشوارعكَ الأيامُ ؟

أَتُرى مازال هجيرُ الصحراءِ يهزُّ بحارَك هزاً يشعلُ فى رئتيكَ الرعبَ ، فيسقط من عينيكِ حمامُ ويطير حمامُ ؟

أَتُرى مازلتَ وراءك تلهثُ كالمخمورِ ، وفى الرملِ الغضبانِ تسوخ حوافرُكَ الظمأى ، فإذا أشجارُ الملح الهائجِ تورق فى عينيكَ ، فلا جرحُ يحييك ، ولا يُحييك غمامُ ؟

يا جسدى . أَنْجدَ شوقى الفوَّاحُ وأَتْهم حزنى . ضِدَّان بذاتى لن يجتمعا ، وشتاتى ليس له الدهرَ نظامُ .

جسدى مازال يقلبى يتسكعُ هذا الصدأ الفتانُ فكيف تُطهِّر ساحةَ هذا القلبِ الأحزانُ وانّى لى أن أحتمىَ الآن بسترجناحىْ مَلكى وحبيبى وأنا مازلت على كتفى أحمل أحجارك ؟ ها ظهرى يتقوسُ كالنخلة إذ تسجد يوما لعزيف الريح . وها بين ضلوعى يقصف رعدٌ وتهب رياحٌ لكنَّ النهر الصافى لم يحملْ هذى الذات بعيدا ... يا جسدى أنا مازلتُ على كتفِى أحملُ أحجاراً عند طلوعِ الغضبِ الجبارِ على بلدى المسروق جَهاراً بلدى أعشب واديه ونمَّ به الزهرُ الفاتنُ ، لكن أسألُهُ خبزا يعطينى حجراً . بلدى هذا المسروقُ وإن جار على عزيزٌ ، والأهلُ وإن قطعوا حبلَ الوصلِ على كرامُ .

جسـدى من يرميـكَ بعيداً عنى ؟ من يـرميكَ بعيـدا ؟ من يرميك ؟ هى الآبارُ تمرُّ بها خيلى عند الليل فلا بئر تؤويك . ولكن أسقطُ يبقى حبـلٌ من مسـد يـربطنـا . تبقى أنت على الشط تصافحك الأنسامُ ، ولا تذكِى فيك لهيَب الثورةِ هذى الأنسامُ ؟

من يرمينى عنك بعيداً ؟ من يرمينى ، ثم يُدثِّرنى بسواقى الماءِ البارِدِ ؟ من يَغسِلنى بشآبيب الكأس عسى تُحرَقُ ذاتى عند قرارتِها البيضاء فأرتاحُ قليلاً من أدغالك إذ تمنح هذى الكأس الوهاجةُ تاجَ المُلْك وأسرارَ الملَكوتِ فمن يرمينى عنك بعيداً ؟ من يَرمينى حتى أَخرج منِّى ؟ ها إنى أنتفضُ الآن وأفُشِى السرَّ لأُقتلَ بين مروجِ « خَلِيصَ » « وعَسْفانَ » هل القتلُ حبيبى بيديْكَ حرامُ ؟

آهِ خَليلى ناولْنىِ الكأس فإن عِظامى تشكو ظمأً قتَّالاً ناولْنِى الكأسَ عساها تمخرُ أدغالَ رمادىِ . ناولْنيها .. قد ينفَدُ ما بقرارتِها ، وتظلُّ ضلوعى تبحثُ عن كأسٍ أخرى تطفىء ما بخمائِلِها من لهبٍ ثَجَّاج . ناولْنِى الكأسَ ولا تَسْقِ فيا فى ذَاتى سرًّا إن أمْكنَ أن تَسقِيَها بالجُّهرِ فليس على المجنونِ ملامُ .

ناولنى الكأس ولا تسألْ ما فعلتْ بشوارعىَ الأيامُ .

جـــابـــر عصفـــور

السفر فى منتصف الوقت

قراءة فى شعر أحمد حجازى

« أشجار الاسمنت » (١٩٨٩) آخر الدواوين التى أصدرها أحمد عبد المعطى حجازى ، وهو ثمرة رحلة بدأت بالديوان الأول « مدينة بلا قلب » (١٩٥٩) واستمرت مـع « أوراس » (١٩٥٩) و« لم يبق إلا الأعتـراف » (١٩٦٥) و« مـرثيـة للـعمـر الجميـل » (١٩٧٢) و« كائنات مملكة الليل » (١٩٧٨) . ويحتوى الديـوان الأخير ـ أشجار الأسمنت ـ عـلى ست عشرة قصيـدة ، كتب أغلبها فى باريس ، كما حدث مع أغلب قصائد الديوان السابق « كائنات مملكة الليـل » ، فى فترة امتـدت عشر سنوات من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٩ . ويلفت الانتباه أن اوائل قصائد الديوان ، من حيث الترتيب ، هى أوائله من حيث تاريخ الكتابة ، إذ يرجع تـاريخ كتـابة القصيـدة الأولى « طللية » إلى عام ١٩٧٩ ، فى حين أن القصيدة الأخيرة « منتصف الوقت » التى كتبت عام ١٩٨٩ هى آخر قصائد الديوان من حيث الكتابة والترتيب .

والدلالة التى ينطوى عليها عنوان قصيدة « منتصف الوقت » لافتة فى شبكة العلاقات التى يتضمنها الديوان بوجه خاص ، وشعر حجازى كله بوجه عام ، فمنتصف الوقت هو اللحظة التى تتوسط ما بين وقتين ، كأنها البرزخ الذى نعبره من عالم إلى آخر ، والذى يجمع بين النقيضين فى فضائه ، فهو اللحظة التى يمكن أن تردنا إلى نقطـة البداية التى انتهى زمانها ، أو إلى الأفق الآتى الذى لم يتحدد زمانه ، فى الفراغ العاصف ، حيث يمكن للوعى أن يولد أو يموت ، كزهرة فى منحدر السيل ، بالمعنى الـذى تنطقه افتتاحية القصيدة نفسها ، حين نقرأ :

كأنى فى انتصاف الوقت ، حين خرجت من ظلى
يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى
كأنى فى انتصاف الوقت أولد ، أو اموت
كزهرة تشهق فى منحدر السيل .

هـذا المعنى الذى تنطقـه افتتاحيـة القصيدة تكثيف لدلالتها التى تنسجها ثنائية الموت والولادة ، والتى تنبسط فى الرؤيا التى تؤديها ، عبر مقامات متدرجة ، يجمع بينها

سفر الوعى الذى يبحر بين الظلمة والموت ، عائدا إلى الأصل - الرحم ، حيث مساكن الموتى ، والأب الذى يرتاح الوعى على أضلاعه ، فيولد من جديد ، مع الضوء المنبثق فى ظلمة التابوت ، ويشرق بالبشارة التى تجعل من ولادته الجديدة علامة على إمكان الولادة المتجددة للأرض من حوله . هذه المقامات التى يسافر بينها الوعى ، أو يبحر ، تتوسط ما بين النقائض والأضداد ، وتجمع بينها ، فى دلالة « منتصف الوقت » التى تنطوى على معنى البينية الذى يفضى إلى الموت أو الولادة ، الرماد أو الوردة ، النهاية أو القيامة ، الزمان الماضى أو الزمان الذى يجىء ، والذى يجمع بين الأطراف المتضادة والمتناقضة فى الوقت نفسه ، فى المنطقة البرزخية ، حيث يختلط النور بالظلام ، ويجتمع البدء بالمعاد ، ويشتبك الآخر بالأنا . وذلك داخل وعى إشكالى ، يبدو كأنه معلق فى الهواء ، بعيدا عن نقطة البداية ، فى الزمان الذى كان ، وبعيدا عن نقطة النهاية ، فى الزمان الذى سيكون .

ولا يتباعد المعنى الأسطورى للبعث ، أو الولادة الجديدة ، فى القصيدة ، عن هذه الدلالة ، فمنتصف الوقت هو اللحظة الأسطورية التى تتبدل فيها الكائنات والظواهر ، لحظة التحولات التى تبدو وكأنها مفرق الفصول الذى يصل ما بين الشتاء والربيع ، الذبول والنماء ، الجدب والخصب ، اللحظة البينية التى يمكن أن تكون لحظة للغسق الذى يبدأ به ظلام الليل والفناء ، أو السحر الذى يبدأ منه نور الصباح والتجدد .

هذه الدلالة البينية التى يتضمنها « منتصف الوقت » تتكرر لافته فى سبع قصائد على الأقل - غير قصيدة منتصف الوقت - فى ديوان « أشجار الاسمنت » . تبرز - أولا - فى قصيدة « الشىء » ما بين المدينة الهاربة من وراء المسافر والمتوجهة نحوه فى الوصول . وتتجلى - ثانيا - فى « أغنية للقاهرة » ، حين يتوحد الوعى « بين برزخ وعبور ، وغيبة وحضور » . وتظهر - ثالثا - فى « طردية » حين يعدو الوعى « بين الماء والغيمة ، بين الحلم واليقظة » مسلوب الرشد . وتفاجئنا - رابعا - فى « خمرية » فى مدى الرفات التى تسيل بين محطات ادبرت ومحطات أقبلت . وتقابلنا - خامسا - فى « الرجل والقصيدة » ، حين تتحول القصيدة نفسها ، بفعل الموت ، إلى قصيدة أولى :

وخلف الظن ثم قصيدة اخرى
وبينهما تنام وتستفيق

ونلقاها - سادسا - فى « يوتوبيا » ، حين :

.. اتحدنا بالمسافات ، وبالوقت
فما عادلنا بدء ، وما عاد وصول

ونراها - سابعا - فى تجليات الوعى الذى تومىء إليه « مطاردة الوجه الهارب » ، عندما يتوحد الوعى - ضائعا ، فى لغو السلالات :

يخصف من إيقاع وقتين على الصمت
ويجبر انكسارا بانكسار

هذه الدلالة المتكررة تصل « أشجار الاسمنت » و« كائنات مملكة الليل » فى عالم شعرى واحد ، ينبسط فضاؤه الدلالى فى اللحظة البينية التى يجسدها « منتصف الوقت » ، بالمعنيين الزمانى والمكانى . فالوعى الذى يخصف (أى يلصق الأطراف إليه ويضمها) من إيقاع وقتين ، ويجمع ما بين طرفيهما المتناقضين ويضمهما ، فى أشجار الاسمنت ، هو نفسه الوعى الذى نراه منتظرا نهايته ، منتظرا قيامته ، فراشة أو برقة ، فى قصيدة « كائنات مملكة الليل » نفسها ، والذى يبدو عاجزا ، عنينا ، تنهشه اللحظة التى تتجسد ريحا عقورا ، تقوم سدا بين كل ذكر وكل أنثى ، كأنها :

... السم الذى يسقط بين الأرض والغيم
وبين الدم والوردة

بين الشعر والسيفِ
وبين الله والأمةِ
بين شهوة الموت
وشهوة الحضور

هذه اللحظة نفسها هى التى تتسرب فى قصيدة « بطالة » ، حيث تتقاطع القصيدة ما بين زمان مضى وزمان يجىء ، كأنها القمر العربى الذى يتردد كالوتر المفرد بين مداريه فى قصيدة « آيات من سورة اللون » ، أو كأنها أشرعة من عصور خلت ، تلتقى ، ثم ترسم مفترقا فى قصيدة « طيور المخيم » ، أوكأنها زمن واقف يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى فى قصيدة « المراثى » ، حيث يظل الوعى منقسما بين الوجه والقناع ، معلقا بين زمان الأب وزمان الإبن ، أو متأرجحا بين القطبين المتضادين لمنتصف الوقت فى « عرس المهدى » ، حيث يظل النقيضان على الطرفين ، يواجه كل أخاه ، كما يواجه الماضى المستقبل ، وعالم الموت عالم الحياة ، فى فضاء الوعى الذى يصف نفسه بقوله :

انا بين المساء وبين السحر
اتردد ما زلت بين الشعاعين
حتى يعود دمى للشروق
وتزهر وردته فى الحجر

هذه الدلالة المتكررة لما ينطوى عليه دال « منتصف الوقت » تصل بين ديوانى « كائنات مملكة الليل » و« اشجار الأسمنت » ، فى مستوى واحد من مستويات رؤيا عالم يصوغها وعى إشكالى . ولكنها تشى ، فى مغايرة سياقاتها ، بالفارق اللافت ما بين المنظور الغالب على « كائنات مملكة الليل » القصيدة التى كتبها حجازى قبل ارتحاله عن الوطن والمنظور الغالب على قصيدة « منتصف الوقت » التى كتبها حجازى قبل عودته إلى الوطن . فى

الأولى ، كانت الدلالة لا تفارق السفر الدائم للوعى الذى يغوص أكثر فأكثر فى قلب الظلمات ، عاجزا ، لا يملك سوى الانتحار فى النهاية ، كأنه إله الجنس والخوف وآخر الذكور . هذا الإله ـ القناع ينتحر لأنه ادرك أن ألوهيته لم يعد لها معنى ، شأنها فى ذلك شأن ذكورته التى أضاعها الخوف الذى صار وطنا وعملة ولغة قومية ونشيدا وهوية ، وهو يدرك أن أميرته لم تعد تستبقى فى عش غرامها سوى الكلاب والنمور والكوابيس ، وأنه عاجز إزاء مأساة بلاده التى لم يبق من مجدها غير حانة :

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير

ويوازى تصاعد الشعور بالعجز عن الفعل على المستوى العام ، فى الدولة التى لم يبق من مجدها سوى رجل الشرطة ، تصاعد الشعور بالعجز عن السيطرة على الفعل ، فى المستوى الخاص ، فى عالم الفرد الذى يتحول من صورة الفارس المسيطر على فرسه إلى صورة الفرس الجموح الذى لا يسيطر عليه أحد سوى مبدأ الرغبة المنفصلة عن الإرادة

لم أعد أنا الفارس
اصبحت الحصان الجامح الصاهل فى
إيقاع ركضه الجنونى المثير

ولم يكن أمام الوعى الذى يرتدى قناع إله الجنس والخوف وآخر الذكور سوى أن يؤدى طقس الانتحار ، فيحزَّ عنقه بيديه ، فى شعيرة طقسية كأنها خلاص من عش غرام البلاد الملىء بالكوابيس ، المحاط بالتوابيت ، المغطى بهياكل السلالة التى انحدر منها . إذ بقدر ما يعجز الوعى

المتخفى وراء القناع عن أن يزرع نطفته فى الريح ، أو أن يجعل من لحظة العناق لحظة العبور ، أو أن يسيطر على اندفاعه الجنونى أو يبرىء عجزه الجنسى ، فإنه يؤدى طقس الانتحار ، مجسدا قمة عجزه ورفضه ويأسه ، مفتتحا الشعيرة التى كررتها أقنعة مشابهة ، منها القناع الذى تنطوى عليه قصيدة ، عبد الوهاب البياتى « أولد وأحترق بحبىً » ، حين يصل الوعى المتخفى وراء القناع إلى قرارة الوحدة واليأس ، فنقرأ فى خاتمة القصيدة :

ارمى قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق
خريف فى ذاكرتى ، أزحف بين الموتى ، أتلمس

دربى فى أوحال حقول لم تحرث ، استنجد
بالحرس الليلى لأوقف فى ذاكرتى : هذا الحب

المفترس الأعمى ، هذا النور الأسود ، محموما
أبكى تحت المطر المتساقط اطلق فى الفجر على
نفسى النار .

غير أن فعل الانتحار ، فى قصيدة حجازى ، يقع على الطرف الأول من المتصل نفسه الذى يصل بين النقيضين فى دلالة « منتصف الوقت » ، ومن ثم فهو فعل يفضى دلاليا إلى نقيضه الذى يعقبه ويوازيه ، كما تعقب الدلالة الجديدة الموت وتوازيه ، فى دورة الطبيعة والكائنات .

فى مدى هذا المتصل ، كانت الأضداد تتقابل داخل ديوان « كائنات مملكة الليل » كله ، حيث كان كل طرف يُواجد قسيمه ويناقضه ، دون أن تنحل المواجهة أو تنكسر حدة التناقض ، فيظل الوعى منقسما ، باحثا عن وجهه الحقيقى بين الأقنعة والمرايا والرموز ، مدركا ، فى قرارة عجزه ، أنه لن يلمس القاع ، وأنه لن يستطيع استعادة ظله ، وأنه سيظل منتظرا قيامته ، ما ظل فى اللحظة البينية التى يجسدها هذا المقطع ، من قصيدة « المراثى أو محطات الزمن الآخر » :

دائما ستظل تأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل

ولكن هذه المواجهة التى تنحل ، والتى تقترن بالموت الطاغى فى « كائنات مملكة الليل » ، تتبدل فى « أشجار الأسمنت » ، وتبدو فى سياق مغاير ، يشدها إلى الطرف الآخر الموجب من متصل « منتصف الوقت » ، فثم علامات على أن النقيضين يصطدمان ، وأن تعاقبهما المتتابع يتحول إلى تقابل متزامن ، ويعود وجه الأب مرة أخرى لا ليزحمه القناع البديل ، وإنما ليغدو الرحم - المنبع للولادة المتجددة نفسها . هكذا ، نرى الأب رمزا دالا فى قصيدة « منتصف الوقت » ، حيث البطل الذى يرتدى قناعا ملتبسا يراوغنا عن هويته ، يتجلى فى مدن الغياب التى يوغل فى ظلماتها ، وينتقل من بلد غريب إلى آخر ، فى إبحاره ، ومن خطر إلى خطر أشد ، إلى أن تتحطم سفينته وتهوى فى دوار اللجة السوداء ، غير أنه يتشبث بسارية السفينة التى تحمله إلى جزيرة الطاغوت . وفى الجزيرة ، يهرب إلى مساكن الموتى :

وناديت أبى
أسلمته الكنز الذى أودعه عندى
وارتحت على أضلاعه
هل ليلة ؟
هل سنة ؟
حتى سمعت كأن عاصفة تكلمنى
وأنى أعرف الصوتا

وإذا كانت القصيدة تنتهى بهذه العودة إلى الأب فإنها تصوغ من قناعها الملتبس رمزا مناقضا لقناع « إله الجنس والخوف وآخر الذكور » ، على نحو يغدو معه الموت المنسرب فى « كائنات مملكة الليل » بداية للولادة الجديدة التى تتصاعد بشارتها ، كالقطاة ، فى آخر قصائد « أشجار الأسمنت » ، من حيث الترتيب وتاريخ الكتابة ، ومن حيث الدلالة اللافتة لمنتصف الوقت الذى يتكشف عن طرفه الموجب الذى يواجه الطرف السالب ، فى وعى الأنا التى تسقط ولادتها الجديدة على موضوعها ، فى طقس شعائرى مناقض من طقوس الولادة الجديدة . إن القناع الذى كان يؤدى الشعيرة الطقسية للحظة الغسق التى يعقبها الظلام ، فى « كائنات مملكة الليل » ، لحظة العجز التى يعقبا الانتحار والموت ، يُستبدل به القناع النقيض فى « منتصف الوقت » ، ليؤدى الشعيرة الطقسية للحظة السحر التى يعقب الظلامَ فيها النورُ ، وتنبثق الحياة من ظلمة التابوت ، وتندفع الحركة المتوثبة من قلب السكون كالقطاة .

لقد كانت قصيدة « كائنات مملكة الليل » نذيرا بالارتحال عن الوطن ، وتعبيرا عن توق إلى عالم آخر ، وقد كتبها أحمد حجازى (عام ١٩٧٣) قبل رحيله عن مصر إلى فرنسا (مارس ١٩٧٤م) . أما قصيدة « منتصف الوقت » فهى بشارة بالعودة إلى الوطن ، وتعبير عن رفض الحياة فى عالم الآخر ، وهى آخر ما كتبه حجازى فى غربته (عام ١٩٨٩) . بعيدا عن عش غرامه المليء بالتوابيت وهياكل السلالة ، وقبل عودته إليه (فى يوليو ١٩٩٠) . بعبارة أخرى ، كانت قصيدة « منتصف الوقت » إجابة عن السؤال الذى سبق أن طرحته قصيدة « أوراس » (التى نشرت عام ١٩٥٩ قبل ثلاثين عاما) :

أرأيت إلى ورق غادر شجره
هل يستوطن شجرا آخر ؟

أرأيت إلى امرأة حرة
هل تهوى إلا صاحبها الأول ؟

ولكن ما بين القصيدة التى كتبت قبل الارتحال عن الوطن والقصيدة التى كتبت قبل العودة إليه ، يتمدد « منتصف الوقت » نفسه ، فضاء ودلالة ورمزا ، يبدأ من القصيدة الأولى ولا ينتهى فى الثانية ، فما زال مفرق الفصول الذى يومىء قطبه الأول إلى العجز والموت ، وقطبه الثانى إلى الأمل والعودة إلى الرحم والتجدد ، قائما كالحاضر المستحيل ، تتذبذب بين طرفيه المتناقضين البلاد التى قد تولد وردة تزهر فى المحل ، أو تموت مثل زهرة يجرفها منحدر السيل . وفى هذا التذبذب ينقسم الوعى الشعرى على نفسه . ويغدو وعيا إشكاليا بأكثر من معنى ، مسافرا فى منتصف الوقت بأكثر من دلالة .

- ٢ -

هذا الوعى الإشكالى دلالة على عالم تاريخى يقع خارجه ، عالم تقع تحولاته فى لحظة متدابرة الأزمنة ، تجمع بين الصعود والهبوط ، ذروة الأمل وقرارة اليأس ، ارتفاع مشروع يعد بالخلاص وسقوط حلم المشروع الذى كان يمكن أن يعد بالخلاص . وبين المشروع الحلم - القديم والمستقبل الغامض الذى لا يعرف أحد إلى أين ينتهى بالمشاريع البديلة ، يسقط التاريخ فى شبرك ، ويسقط الوعى فى هوة « منتصف الوقت » ، وتصبح المهمة الأساسية لهذا الوعى هى الخلاص من منتصف الوقت بالغوص فيه ، واكتشاف أقاليمه وتحولاته ، وذلك فى عالم الأنا التى تجعل من التاريخ العام تاريخا خاصا ، ومن الزمان الجمعى زمانا فرديا ، ومن وعيها الذاتى مرايا لزمان منتصف الوقت المتعارضة ، فترتحل الأنا بين المرايا فى نوع خاص من السفر ، وخلف أكثر من قناع ، وعبر

أكثر من رمز ، مستعينة بمراوغة اللغة وغواية الاستعارات ، ولكن يظل السفر دائما سفرا في :

زمن من مطر
من رذاذ رتيب
يسح رمادا بغير انقطاع

هذا الزمن الذى يسح « رمادا » بغير انقطاع (فى قصيدة « سفر » من ديوان « كائنات مملكة الليل ») مجلى آخر من « رماد الوقت » الذى ينسرب فى قصيدة منتصف الوقت نفسها ، لافتا فى دلالته الرمزية إلى « الرماد » الذى يمكن ان تتحل إليه « العنقاء » ميتة ، أو تبعث منه ملتهبة بالحياة ، فهو مجلى من مجالى منتصف الوقت الذى يصل بين الأضداد . يضاف إلى ذلك ، أن تناقضه المكانى ، الدال على اجتماع الموت والبعث فى الرماد ، مواز للتناقض الزمانى الذى يحرك سفر الوعى بين الشعور واللاشعور ، وفى نقائض كل منهما ، على نحو ينقسم معه الوعى على نفسه انقسامه على مدركاته ، فى اللحظة الزمانية التى لا تقتنص الدلالات المراوغة لها إلا بالسفر فيها .

هذه اللحظة لحظة معرفيه ، اللون الغالب عليها هو اللون الرمادى الذى يتوسط ما بين الأبيض والاسود ، فيتوسط بين طرفين متناقضين . ولا مجال للمطلقات أو اليقين فى هذه اللحظة ، فالأنا الفاعلة فى الوعى لا تبدو واثقة من شيء : لا الإجابات السابقة ، ولا الاقتناعات القديمة ، ولا الرموز التى غنت لها ، كان كل ما هو صلب يذوب فى الهواء ، وكل ما هو حدًى يتبدد فى الفراغ ، وتشعر الانا أنها فى لجة رمادية ، منتصف للوقت ، وأن عليها أن تواجه هذا الذى تعيشه بوصفه لغزا ، كابوسا ، وأنه لا سبيل إلى تجاوز هذا الذى تعيشه إلا بتجاوز وعيها والتمرد على طرائقه المعتادة فى الإدراك .

هذه اللحظة هى لحظة الحداثة . وقد بدأ شعر حجازى يقاربها منذ أن أخذ الشك ينسرب إلى يقينه القديم ومطلقاته الأولى ، ومنذ أن بدأ وعى المدينة يحل محل وعى القرية ، ومنذ أن حدث الزلزال الرهيب الذى هوى بكل أحلام المشروع القومى فى العام السابع والستين .

قبل ذلك ، كان شعر حجازى يرى المدينة بعينى القرية ، بعينى ريفى غريب فى بلاد تأكل الغرباء ، لا يلمح سوى « سلة ليمون » تذكره بالقرية ، أو الموت الذى يطن فى الميدان ، والبشر المسرعين الخطو ، كأنهم تحت اللهيب والغبار صامتون :

ودائما على سفر
لو كلموك يسألون . كم تكون ساعتك

وكانت القرية ، فى المقابل ، جنة ضائعة ، صدر الأم ، المدى الذى لا يعرف الحراس ، الخضرة التى لا تتبدل كالزمن الثابت أو الحقيقة التى لا تعرف التلون . وإذا كانت المدينة قد كشفت للوعى الريفى عن مداه ، وأدخلته فى مأزق الهوية المتسائلة عن نفسها ، فإنها قد أوقعت هذا الوعى فى حبائلها ، وانتهكته ، فى فعل أشبه بالفعل الذى تنطوى عليه قصة « النداهة » ليوسف إدريس ، فأخذ هذا الوعى يفارق حدوده الأولى ، ويكتشف قلبا للمدينة التى كان يظنها بلا قلب :

يدهشنا انا نحب هذه المدينه
واننا قد اكتشفنا خلسة ، فى هذه الابنية الجوائم
اشياءها الدفينه
وان فيها امراة ، تخطر فى قميص نومها
وقطة تموء فى السلالم
كان صوتا ما ينادى
فنجيبه : نعم

وإذا كان هذا الوعى قد أخذ ينسرب فى المدينة ، يتلمس شوارعها ويتشرب شمسها التى أصبحت تنام تحت جلده ، يبحث فيها عن الرغيف والخمرة والوجه الجديد ، فإن هذا الوعى قد يصوغ من معطيات المدينة أفقه الشعرى الذى يقتنص المشهد المحمل بالدلالة . وكشفت المدينة عن بعض أسرارها لعينى هذا الوعى ، كأن صوتا ما ينادى فيستجيب الوعى مفتونا برغبة التعرف وخائفا منها ، متأبيا على قدره المقدور فى تحول الهوية ومستسلما له . وبدأت العربات والمحلات ، الترام ومفترق الطرق والحوارى والأسواق ، المرتَّبات والديون والفنادق ، حتى المراحيض ، الجرائد والمجلات ، الهرة التى تتسلل مراوغة على السلم ، أو متسولة كالأمير المتسول ، بعد أن تقفر شوارع المدينة ، تنسرب فى لحمة القصيدة وسداها . كان الوعى يحاول أن ينقل المدينة فى مقلتيه للقصيدة ، ويحاول أن يعيد تأسيس هويته المدينية فى الوقت الذى يعيد فيه تأسيس قصيدته المدينية . وذلك فى فعل لا تفلت معه مقلتا هذا الوعى خصوصية المكان فى علاقته بالزمان المتعدد الأبعاد . وبقدر ما أزاح وعى المدينة وعى القرية جانبا ، واستبدل بطرائقه فى الإدراك طرائق جديدة ، أخذ الوعى المتحول يرعى المدينة بعينين لا تملان من النظر ، ويصوغ من ما تنجذب إليه هاتان العينان القسمات الأولى ، البارزة ، فى جدارية المدينة العربية الكبيرة ، تلك التى أكملها أمل دنقل الذى تعلم من تقنيات حجازى دلالة ما قاله الحكيم الجامعة عن العين التى لا تمل من النظر والأذن التى لا تمل من السمع .

وإذا كان الوعى المدينى قد استبدل بحلم القرية (فى الماضى) واقع المدينة (فى الحاضر) ، منقبا فيها عن إمكان للتجاوز ، فإن هذا الوعى استبدل بحلم الماضى حلم المستقبل ، حين بحث فى علاقات المدينة التى أصبح طرفا فيها ، وفى صراع أهلها الذين ما عادوا غرباء ، وفى منعطفاتها السرية التى انتهكته ، عن مدينة جديدة تمنح الحرية والعدل ـ لؤلؤة المستحيل الفريدة . ولكن دخول الوعى فى هذا الحلم كان يعنى الاصطدام بالوجه الآخر من المدينة ، المذبح الأخير الذى تترقرق على عتباته آخر قطرات براءة الوعى الريفى .

حدث ذلك ، عندما خرج الوعى باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى يحلم بها ، كأنه الصوت الناطق فى « نشيد الانشاد » ، الصوت الذى تنهض صاحبته وتطوف فى المدينة ، فى الشوارع ، وفى الساحات ، تلتمس من تحبه فلا تجده إلا بعد أن تتجاوز الحراس ، ولكنها تجده على كل حال . أما الوعى الذى يبحث فى المدينة التى يعانيها عن المدينة التى يحلم بها فلم يجد من تحبه نفسه ، لم يجد سوى العسس السارى فى هواء المدينة :

قابلنى العسس السارى فى هواء المدينه
فشق صدرى وابقى قلبى لديه رهينة

والمفارقة التى ينبنى عليها التضمين تومىء إلى اللحظة التى ينفصم فيها الوعى عن مبتداه الريفى . وإذا كانت المفارقة تقوم على تضمين دلالة البحث فى نشيد الأنشاد ، عن « من تحبه نفسه » ، واستبدال الدلالة السالبه للبحث الجديد ، بالدلالة الموجبة للبحث القديم فى المدينة القديمة ، فإن التضمين يستبدل بالحراس الطائفين فى المدينة العسس السارى فى هواء المدينة . وتمتد المفارقة لتشمل « شق الصدر » ، من حيث هو تضمين مواز من « السيرة النبوية » ، يشير إلى تصفية الوعى من رواسبه القديمة ، ليغدو وعيا مؤهلا لتقبل الوحى والنبوة ، فنسترجع صورة الملكين بملابسهما البيضاء اللذين شقا صدر النبى (صلعم) ، وشقا القلب ، واستخرجا منه حبة سوداء ، طرحاها ، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى انقياه . ولكن شق الصدر ، فى سياق المفارقة ، يتم فى

مدينة تغدو كلها سجنا ، وبواسطة العسس لا الملائكة . وإذا كان السجن هو المكان الذى قد يكون واسعا بلا حدود ، نظل نغدو فى فيافيه حتى يصيبنا الجمود ، فإن العسس هو الفاعل فى المكان ، الفاعل الذى يقوم بأداء الشعيرة التى تكتمل بها للوعى ملامحه المائزة فى مدن العالم الثالث .

ويبدو أنه من المستحيل أن نتعرض لتحولات الوعى الذى يقارب الحداثة ، فى العالم الثالث ، دون أن نقف على هذه الشعيرة الطقسية التى يقوم « العسس » بأدائها فى تحولات هذا الوعى ، فهى الشعيرة التى تحولت إلى صلاة استهلالية لهذا الوعى ، مطلعها ـ عند امل دنقل :

ابانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق
لك الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق
لمن تحرس الرهبوت .

وهى الشعيرة التى تفصم الوعى الريفى عن عالمه القديم ، ومن ثم تحوّله عن حلم الفردوس المفقود ، فى الماضى الذى تمثله القرية ، إلى حلم لؤلؤة العدل المستحيل فى مستقبل المدينة العربية الكبيرة التى يبدأ فيها وعى الحداثة بوعى التحديث ، بالمعنى الذى لا يفارق به كلا الوعيين التمرد على غياب الحرية والعدل . وإذا كان « العسس السارى فى هواء المدينة » يقوم بأداء الطقس الشعائرى لشق الصدر . فى هذا السياق ، فإن القلب الذى يبقى لدى هذا العسس رهينة ، يؤدى دوره بوصفه علامة على إمكان موت هذا القلب فى « السجن » الذى يغدو مرادفا للمدينة كلها ، لا من حيث هى « مدينة بلا قلب » بل مدينة منسوجة من جحيم الخوف والرعب اللذين ينشرهما العسس السارى فى الهواء . فى هذا السجن ، يبدو الوعى المدينى مفزعا ، خائرا ، كأنه طبعة عربية من « ك » فى عالم « المحاكمة » عند كافكا (وفيما بعد « اللجنة » لصنع الله ابراهيم) ، طبعة مهووسة برعب الاتهام الذى يسقط على بطلها اللابطل ، من حيث لا يدرى ، وفى أى لحظة ، فيدخل سجنه الداخلى قبل أن يدخل سجن العسس ، ويعد دفاعه قبل اتهامه ، ويقع سجينا لمجرد « إشاعة » :

ولما تسلل فى الليل من اخبرونى
بانهم فى انتظارى
وانهم شوهدوا حول دارى
وقعت سجينا
وها انذا هارب ومطارد
اهيم بلا وجهة
اتخبط فى العربات المحلات
مفترق الطرقات الحوارى
حبال التليفون ضوء النيون مرايا المصاعد
احاول ان اتدبر امرى
اعد دفاعى
اؤخر هذا البلاء لساعه
احدّق فى كل شىء أراه
كأنى ابث إليه اعتذارى
كأنى احاول نقل المدينة فى مقلتىَّ لسجنى
ولكن بلا طائل ، فانا هارب
والمدينة تهرب منى
واشعر انى فقدت قناعى
ملامح وجهى
وانى احس ببعض الدوار
وان علىّ التحلى ببعض الشجاعة

إن دلالة فقد القناع ، فى المقطع السابق (من قصيدة « إشاعة ») لا تتباعد عن دلالة « شق الصدر » فى المقطع الأسبق (من قصيدة « من نشيد الإنشاد ») فكلتا

الدلالتين تقتضى خاصية الوعى المدينى الذى يولد فى الهواء الذى ينسرب فيه العسس . وإذ يفارق هذا الوعى المدينى اصوله الريفية ، ويعيد تأسيس هويته ، فإنه يتمرد على المدينة نفسها ، لا ليستبدل بها القرية ، وإنما ليستبدل بها مدينة مغايرة ، ويستبدل بدم الفريسة الذى يسكنه دم التمرد الذى لا يترك شيئا دون أن يناله ، ولا يخلف حلما من أحلام الماضى دون أن يقرعه بالسؤال . وفى سياق هذا التمرد ، تبدو دلالة المخلص - الأب - راعى المدينة ورمزها فى ضوء جديد .

لقد كان حلم المشروع القومى الذى غنى له شعر أحمد حجازى خلال سنوات مده (١٩٥٢ - ١٩٦٧) يقوم على مركزية الزعيم ، القائد ، الملهم . وبقدر ما كان هذا الحلم يجمع أقانيم الوحدة والاشتراكية والحرية ، فقد كانت هذه الأقانيم تدور فى فلك بطريركية الأب - المخلص الذى يغدو الأبناء صورة منه ، والذى يتجلى معه الزعيم ، الواحد الأحد ، كأنه المفرد بصيغة الجمع ؛ أو الواحد الذى توزعت أعضاؤه فى الأمة ، ولقد استبدل هذا المشروع بالصورة البطريركية للأب الريفى (تذكّر قصيدة « رسالة ... » فى الديوان الأول) الصورة الأسطورية للأب المدينى ، كما استبدل بصورة الإمام فى معتقد الإخوان المسلمين (الذى بدأ به أحمد حجازى) وبالزعيم فى المعتقد السياسى لحزب البعث (الذى انتقل إليه أحمد حجازى) القائد فى المعتقد الناصرى الذى غدا المجلى الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده . ولقد قامت هذه الاستبدالات على علاقات لمشابهة متعددة الأبعاد . وتوافقت مع مركزية المخلص الأب . وإذا كان نموذج المخلص الأب يمثل الانتقال من وعى القرية إلى وعى المدينة ، على مستوى الاستبدال الذى يضع أبا محل آخر ، فى علاقات من المشابهة ، وسط شعائر بطريركية لافتة ، فإن النموذج نفسه تحول حضوره إلى ما يشبه مركز الدائرة فى المشروع القومى كله ، كأنه البدء الذى ينبع منه كل شىء ، والمعاد الذى ينتهى إليه كل شىء ، فهو القلب الذى ترتهن حياة جسد الأمة بنبض حضوره فيها .

فى هذا السياق ، كانت صورة عبد الناصر مجلى جديدا من النماذج الأصلية archetypal Patterns للأب المخلص ، بالمعنى الذى نجده عند كارل يونج . وشأن كل النماذج الأصلية ، كانت الصورة تجمع بين موروثات الماضى وأحلام المستقبل وتطلعات الحاضر ، فى إهابها الذى جعل من الزعيم الفرد جمعا من الآباء ، ومن القائد الملهم تجسيدا حيا لأسطورة المخلص التى تكثّف التاريخ كله ، فى لحظة من لحظات حلمه المتكرر ، فى المجتمعات الثيوقراطية ، بمنقذ يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا . هكذا ، كانت صورة عبد الناصر قرينة النار التى شبت فى النجمة ، والخيل التى عادت من الغاب بعد العتمة ، والصوت الذى :

.. دامت هجرته الفا وثلاثمائه
واطل اخيرا يحدونا
بالحرية
بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء
بالأرض لأبناء الأرض الفقراء

إنها الصورة التى تقوم على أفعل التفضيل الذى يجسد البطل - المخلص - الفارس الذى نرى فيه الإنسان :

... اصفى ما يكون
الصق ما يكون بالارض ، وابواب البيوت ، والشجر
اكثرنا حزنا ، اشدنا تفاؤلا ، ابرّنا بنا
احن من صافى الندى على الثمر
...

حصانه احلامنا
كرٌ وفرٌ فى السنين
وسيفه احزاننا
يا هول غضبة الحزين

ولقد كان حضور هذا البطل ـ الأب يمثل الأمان فى عالم المدينة ، فهو قلب المدينة التى بلا قلب ، موئل الكرامة والسلام والحرية . وعلاقة الشاعر به هى علاقة الإبن بأبيه ، فى مستوى التشابه الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد ، فيكتسب الإبن ـ الشاعر صفات الأب ـ المخلص ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فيغدو الشاعر أبا ، زعيما ، مخلصا ، فارسا آخر ، ولنتذكر :

فرسى لا يكبو
وحسامى قاطع
وانا الج الحلبة
مختالا الج الحلبة اثنى عطفى
اتلاعب بالسيف
لا ارتجف امام الفرسان

ولكن حضور العسس السارى فى هواء المدينة كان يعكّر على الأب الزعيم ، ولم يكن الإبن يدرى ، بعد ، أن الحضور الثانى هو اللزوم المنطقى للحضور الأول ، فكان يفترض أن إزاحة العسس سوف توصله إلى مقام يخلو له فيه وجه أبيه ـ الشبيه والزعيم ، وكان يفترض أنه من حق الزعيم أن يفعل ما يشاء ، ما ظل أبرنا بنا ، وما ظل يعمل لكى يعيد إلى المدينة لؤلؤتها التى تحدثت بها الحكايات القديمة :

قلنا لك اصنع كما تشتهى
واعد للمدينة لؤلؤة العدل
لؤلؤة المستحيل الفريده

وبقدر ما كان الإبن ـ الشاعر المغنى ـ يخاف أن يكون حبه لهذا الأب ـ النموذج الأصلى ـ خوفا عالقا ، من قرون غابرات ، فإنه كان يطلب منه أن يخلصه من سطوة العسس :

فمر رئيس الجند ان يخفض سيفه الصقيل
فإن هذا الشعر يابى ان يمر تحت ظله الطويل

وقد كتبت القصيدة التى تحتوى على هذين السطرين بمناسبة الانتخاب الثانى للأب ـ المخلص ـ عبد الناصر ـ رئيسا للجمهورية (عام ١٩٦٥) . ولكن رئيس الجند لم يخفض سيفه ، والقائد الأب لم يمنع رئيس الجند من أن يدمر الحلم ، وتبخرت بقايا الحلم نفسه تحت شمس الخامس من يونيو فى العام السابع والستين ، وتكشف المشروع القومى عن سراب ، إذ لم يقم أبناء الوطن الشرفاء بتسلم علم الوطن ، ولم يكن الاتحاد الاشتراكى بيتا لمن لا بيت له ، وظل العسس السارى فى هواء المدينة علامة على أى مشروع يقوم على مخلص فرد . وبدا أن حلم المخلص الفرد كحلم القرية الوادعة لم يكن غير وهم جميل . وكما قام العسس السارى فى المدينة بتصفية الوعى من رواسبه الريفية ، تولّت هزيمة العام السابع والستين زعزعة صورة « الفارس » الواثق من خطوه ، الذى تجلى كأنه انعكاس للبطل الزعيم الفارس ، واستبدل الشعر بصورة « الفارس » قناع « الأمير المتسول » الذى انفض عنه الجميع ، وأصبح ضائعا ، عاريا ، ليس كما ولد بل مثل جثة تنوشها الصقور ، وجهه الباكى الكظيم لم يعد شبيها بوجه أبيه ، ووعيه المنقسم لا يكف عن إلقاء السؤال :

هل انتهى زماننا
كنت اظنه ابتدا ؟

وتنقلب علاقة الإبن ـ الأب من التشابه الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد إلى الاختلاف الذى يدفع الإبن إلى تقريع الأب بالسؤال :

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغنى الذى كان يبحث للحلم عن جسد يرتديه
ام هو الملك المدّعى ان حلم المغنى تجسّد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبىَ المنتظر
ام خدعت باغنيتى
وانتظرت الذى وعدتُك به ثم لم تنتصر
أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل ؟

غير أن السؤال يظل يحمل المشابهة التى يتبادل معها الطرفان الصفة والمسؤولية على السواء ، فالاختلاف لا يصل إلى الدرجة التى يقوم فيها الإبن بشعيرة قتل الأب ، فالإبن لايستطيع ان يؤدى الطقس المرعب الذى قام به « أورست » أو « أوديب » ، إذ لا قِبَلَ للابن بمواجهة الإيرينيّات ، فبنية وعيه التى ينطقها النص الشعرى يلازمها حضور الأب بوصفه حضور « صاحبى المنتظر » . ولذلك ، فإن الإبن الذى يطرح سؤاله على المخلص ـ الأب ، فى المقطع السابق ، يبدو كما لو كان يطرح السؤال على صورته المنعكسة فى مرآة ، والعكس صحيح بالقدر نفسه .

ولكن إذا كان السؤال يعنى المواجهة فى هذا السياق ، والمواجهة تعنى انشطار الوعى وانقسامه على نفسه وصورته على السواء ، فإن هذا النوع من المواجهة مساءلة تقرع بالشك موضوع الإدراك وفاعله ، فتغدو علامة على وعى يتمرد على موضوعه وعلى طرائقه التى اعتادها فى إدراك الموضوع . وإذ تقرع المساءلة الموضوع بالشك ، فإنها تنتقل بالوعى الشاك من ماضى مطلقاته ، اليقين ، إلى حاضر شكه الذى يزعزع التسليم بأى مطلق قديم أو جديد ، فيظل الوعى ضائعا ، بلا يقين أو أب ، خصوصا أن الأب قد مات بالفعل فى سبتمبر الحزين من عام ١٩٧٠ . ودفع موته الإبن إلى أن يقرر بصيغة الجمع :

لا ندرى غدا ماذا يكون
وكيف تشرق شمسه فينا ولستَ على المدينة ؟

لنقل إن اللاأدرية المصاحبة لغياب اليقين ثمرة انكسار الحلم وموت الأب ـ المخلص ، ولكن انعدام اليقين نفسه يتحول إلى حالة معرفية ، تغدو فيها الأنا معلقة فى الفضاء ؛ كأنها « لاعب سيرك » يفلت الحبال للحبال ، فى « اللحظة المدمرة » التى تترك فيها ملجأ فى الزمان الذى كان ، دون أن تدرك ـ بعد ـ ملجأ فى الزمان الذى سيكون ، فتظل معلقة فى فضاء المكان والزمان ، نهب الخوف والمغامرة ، تحتها ظلمة الهاوية المرعبة ، تجتر انتظارها الثقيل . هذه اللحظة لا مجال فيها سوى للسؤال الذى يولد السؤال ، السؤال الذى يمزق الوعى بين الطرفين المتناقضين لهذه اللحظة المدمرة ، ويقرع الوعى بهويته المنقسمة فى الحاضر ، فى سياق نقرأ فيه :

إننى ضائع بين تاريخىَ المستحيل
وتاريخى المستعاد
حامل فى دمى نكبتى
حامل خطاى وسقوطى
هل ترى أتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد ؟

ونعود إلى « الرماد » مرة أخرى ، علامة على دخول الوعى شعائر الارتحال فى منتصف الوقت ، مع السؤال الذى تومىء إجابته إلى الاحتمالات المتعارضة لطقسى الموت والولادة الجديدة من تحت « هذا الرماد » . وإذا كانت دلالة « السفر » تصل ديوان « مرثية للعمر الجميل »

بديوان « كائنات مملكة الليل » فإن هذا الوصل يبدأ من ضياع اليقين ، فى المدينة التى صارت تصدم العين بما فيها من قذى ودمامة ، وبفضل العسس الذين شادوا مدائن فوق الهزيمة . ويقترن « السفر » بالموت فى الديوان الأول ، حيث نقرأ :

استرح يا طبيبى
إن دائى الإقامة
ودوائى السفر

ويتكرر السفر فى ديوان « كائنات مملكة الليل » الذى كتب أغلبه خارج مصر ، خصوصا قصيدة « سفر » نفسها ، حيث ندخل فى زمن الوعى الذى يسح « رماداً » بغير انقطاع ، فى زمن لا يدرى الوعى أفى الليل هو أم فى النهار ، لأنه زمن منتصف الوقت الذى يجمع ـ كاللحظة المدمرة ـ كل الأضداد ، والذى يسقط الوعى فى حبالته كأنه واقع فى شرك .

- ٣ -

إن كل القصائد التى كتبها حجازى خارج مصر ، تنويعات على هذا « السفر » الممتد فى « منتصف الوقت » ، حيث تتسع « اللحظة المدمرة » التى ينتقل فيها الوعى بين النقائض ، كأنه مسافر يرتحل فى أقاليم لا يعرف تضاريسها ، ويعانى من تحولات شعوره بأنه ماض فى نفق مظلم لا يعرف له نهاية . ولكن الوعى الذى ينطق هذه القصائد يستبقى من بداياته ، قبل دخوله اللحظة المدمرة لسفر منتصف الوقت ، رقيتين يحملهمازادا وسلاحا فى سفره ، يتعوذ بهما كلما حزّبه انقسام الهوية ، أو تهددته أعاصير الضياع فى الآخر .

وتنطوى أولى هاتين الرقيتين على أسطورة البعث ، تلك الأسطورة التى تقول إن للمدينة دورة كدورة الكائنات والفصول ، وإن الموت لا بد أن تعقبه الولادة الجديدة ؛ وإن منتصف الوقت لا بد أن تعقبه بدايات وقت قادم ، وإن الأنا التى تغيب مع الهزيمة لا بد أن تشرق مرة أخرى ، ويبعثها الله من تحت الرماد . إنها الأسطورة التى كشفت عن محياها الأول عام ١٩٥٨ ، فى قصيدة « بغداد والموت » ، حين تحوّل شهداء بغداد عام ١٩٤١ (بعد أن أطاح البريطانيون بحكومة رشيد على الكيلانى) إلى صور أخرى من تموز فى تحولاته البعثية ، ما بين الذبول والنماء ، الموت والحياة التى تفجرت بثورة عام ١٩٥٨ :

من قاع حفرتى اغنى يا اوائل النهار
احلم كالبذور فى الثرى بعيد الاخضرار

وهى الأسطورة التى لاذ بها الوعى الشعرى ، بعد كارثة العام السابع والستين وموت الأب ، فى قصيدة « تروبادور » ، بحثا عن فرس وليد أو عاصفة جديدة فى صمت المقبرة .

هذه الأسطورة عادت لتظهر فى المنفى ، تبعثها حية انتفاضة ١٧ و١٨ يناير عام ١٩٧٧ ، مقترنة بالقيامة المجيدة التى كانها الرؤيا ، فى قصيدة « القيامة والطفل الضائع » ، ولكن على نحو تتجاوب فيه الأسطورة الفرعونية للبعث بالتضمينات القرآنية التى تشير إلى ولادة المخلص المسيح بن مريم ، فتتحول مصر إلى نخلة يمر الأنبياء بها ، يهزون إليهم جذعها ، فيشرق طلعها الوهاج من بعد يأس ، بفعل تضحية الفقراء الذين تدرعوا بزنود قتلاهم ، وافتدوها ، وتحركوا بالخصب فى انحائها ويتجلى أوزيريس ـ النيل فرسا إلهيا يأتى فى الربيع :

فيرش خضرته على الوادى
ويركض فى اتجاه البحر حتى يلتقيه امامه

فيشب من فوق اثنتين إلى الغيوم الزرقِ
يضربها بحافره
إلى أن يقدح الشرر المطير
ويشفى الظمأ الوبيلَ
ويشتفى
متفجرا بحرارة الماء المضفّر بالمعادنِ
حاملا معه المدائن ، والأهالى ، والقرى
والطيرَ والحيوانَ

ولا تنفصل أسطورة البعث عن أسطورة المخلص فى النهاية ، فكلتاهما وجه للأخرى ، بالمعنى الذى يجعل الأولى مقترنة بالفعل والثانية مقترنة بالفاعل . لقد عاودت أسطورة المخلص الظهور منذ اللحظة التى مات فيها المخلص الأب ، ففى مرثية عبد الناصر الأولى « الرحلة ابتدأت » (عام ١٩٧٠) تظهر أسطورة المخلص من جديد ، ويظهر عبد الناصر فى هيئة تموز ـ أوزيريس الذى يتحول موته إلى بداية لولادة جديدة ، فى شعيرة أشبه بشعائر بعث الأب الإله الذى يتجدد مولده ، حين يدور العام دورته وتستدير الفصول . كذلك عبد الناصر :

يأتى غدا فينا
يبوح بسرِّنا الخافِ ويسلمنا ودائعه الدفينه

(ولنتذكر هذه « الودائع الدفينة » فسوف نراها معكوسة ، بردها الإبن إلى الاب ، فى قصيدة « منتصف الوقت ») . وحتى عندما يتمرد الإبن على الأب ، فى « مرثية للعمر الجميل » (سبتمبر ١٩٧١) فى الذكرى الأولى لوفاته ، ويتمرد على نفسه خلال تمرده على أبيه ، ويقتحم بوعيه عوالم الأسئلة التى تلقى بهذا الوعى فى تناقضات منتصف الوقت ، فإن هذا الوعى نفسه يستبدل بحلم المخلص الأب الذى تهاوى ، حلما جديدا عن أب آخر ، صاحب منتظر ، يأتى فى زمن قادم :

تتوارى عصوركم واظل اغنى لمن سوف ياتى
فيتحد الكل فيه ، وترجع قرطبة وتجوز
الشفاعه .

وليس من الغريب أن تتكرر الإشارة إلى هذا المخلص الجديد الذى تعد الأرض بمولده من ألف عام ، فى قصيدة « القيامة والطفل الضائع » (عام ١٩٧٧) ، بعد أن ظهرت صورته فى قصيدة « عرس المهدى » (عام ١٩٧٦) ، مؤديا الشعيرة الطقسية التى تبعثه حيا من رماد موته ، فنراه مقبلا يقود عساكره الفقراء .

ويهبط من فوق السحب
ليصحح خارطة الأشياء
وينصف عربا من عرب

ولكن أسطورة المخلص كأسطورة البعث،وجهان لشعيرة طقسية واحدة ، هى آليه دفاعية ، يحفظ بها الوعى توازنه فى مواجهة انقسامه على نفسه من ناحية ، وانفصال الواقع عن حلمه من ناحية ثانية ، وآملا فى واقع متغير من ناحية ثالثة . وبقدر ما تقوم هذه الأسطورة على إيمان بعصر ذهبى ، سابق الوجود على نحو مطلق ، كأنه صورة أولى نقية ، يتكرر بعثها بعد كل ذبول لها ، فإن هذه الأسطورة تجعل من تكرار البعث ، فى كل نقاط المستقبل ، بمثابة تكرار للصورة الأولى النقية ، أو الماضى المطلق فى كماله . عندئذ ، لا يقع المستقبل فى الغد الآتى بل فى الأمس الأول ، ولا يتحرك التاريخ صوب الأمام بل يستعيد دورته من الماضى ، ولا يغدو الزمن المستقبل سوى استمرار للزمن الماضى ، كأننا إزاء دلالة مقاربة لما نقرأه فى مفتتح الرباعية الأولى (نورتن المحترق) من الرباعيات الأربع عند إليوت :

الزمن الحاضر والزمن الماضى
كلاهما حاضر ربما فى الزمن المستقبل

رحم المستقبل متضمنا فى الزمن الماضى .

ولا فارق بن دلالة الزمن المستقبل المتضمن فى الزمن الماضى ، ودلالة المقطع الأخير من قصيدة « القيامة والطفل الضائع » :

يا ارجوحة الميلاد لا تتوقفى
دورى
وسوخى فى عروق الطينة العطشى
وعودى للصعودِ ،
ورفرفى
ولِدى الذى تعدين من الفٍ بمولده
وشقى عنه تربتك العصيّة
وانزفى

إن ما تفعله الأرجوحة هو الحركة الدائرية المتكررة ، أبدا ، لتلد الذى وعدتنا به الأم الكبرى منذ الف عـام . وإذا جاء المستقبل بهذا الذى وعدنا به ، فإنه يأتى بما سبق أن تقرر فى حاق المقـدور من دورة الفصول ، فهـو مستقبل متضمن فى الماضى من قبل حدوثه .

فى هذا السياق ، يمكن أن نستعيد دلالة المخلص الذى انبثق فى قصيدة « أوراس » (ألقيت الصياغة الأولى لها عام ١٩٥٦ مع الذكرى الثانية لانبثاق الثورة الجزائرية) بوصفه صوتا :

دامت هجرته الفا وثلاثمائه
واطل اخيراً يحدونا

ونستعيد دلالة صـوت المغنى الذى كـان ، فى « مرثية للعمر الجميل » ، يضرب قيثارته وسط المخاض الأليم :

باحثا عن قرارة صوت قديم

والذى يتحد بالمخلص فى المرثية نفسها ، ويغـدو صورة منعكسة منه ، فيربط تذكره قرارة صـوته القـديم ببعثه الجديد ، كالعنقاء التى تنبعث من رمادها ، فلا يفاجئنـا السؤال الذى سبق الاستشهاديه :

هل ترى اتذكر صوتى القديم
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد
ام اغيب كما غبت انت
وتسقط غرناطة فى المحيط ؟

إن دلالة « الصوت القـديم » كدلالـة الصوت الـذى دامت هـجرته الفا وثلاثمائة ودلالة حلم الولادة الذى وعدنا به من ألف عام ، كلها دلالة تجعل الماضى رحم المستقبل ، والمستقبل متضمنا فى الماضى ، كأنـه صورة متكـررة من حضـور أولى ، مطلق . والشـاعـر الـذى ظـل متحـدا بالمخلص ، كأنه انعكاس لصورته فى المـرآة ، هو نفسـه الإبن الذى لم يجرؤ على قتل الأب . قد يتمرد عليه أو يرثى عمره فى جنته التى تكشفت عن سـراب . ولكن السراب نفسه يظل مقترنابصفة « **الجميل** » ، كـالعمر الضـائع الذى لم يكن غير وهم جميل .

هذا الاقتران المراوغ بالأب يجعـل من حضور الإبن صـورة متجددة من الأب ، بـالمعنى الذى يجعـل الزمن الحـاضر متولـدا عن الزمن المـاضى ، والزمن المستقبـل انعكـاسا للـزمن الماضى . وذلـك معنى لم يفـارق دلالـة المشروع القومى قط ، فهو مشروع يسـعى إلى مستقبـل متضمن فى الماضى بمعنى أو بآخر . ولذلك ، كان الإلحاح عـلى أسطورة البعث مصـاحبا لكل تجليات المشـروع القـومى ، عنـد شعـراء الخمسينيـات والستينيـات ، التمـوزيين بـأكثر من معنى ، عـلى اختـلاف مـواقعهم واتجاهاتهم التى تجمع ما بين أحمد حجـازى وأدونيس رغم بعد ما بينهم ، وتصل حبال أمل دنقل بمحمد عفيفى

مطر (فك الله حبسه)(*) رغم تناقضهما ، فأسطورة البعث تنبثق في شعرهم ، لا تفارق تجلياتهم صورة المخلص الذي يتخذ اسم « المهلهل » أو « عمر » أو « المعتصم » أو « صلاح الدين » أو « عبد الناصر » ، والذي يبدو كأنه مجلى للعنقاء أو تموز أو ادونيس ، والذي ينعكس على ابنه ، في مرآة القصيدة ، فيغدو الشاعر الذي يعرف كيف يغيّر الفصول ، ويستجلب العهد الآتي ، كأنه المفرد بصيغة الجمع والواحد الذي انتثرت أعضاؤه في الآخرين .

ولكن الإلحاح على أسطورة البعث كالعلاقة بالأب دال يردنا مدلوله إلى شعور مهوس ينطوي على تضاد عاطفي في موقفه من التاريخ ، فالوعي الذي يلح على أسطورة البعث والمخلص ، وعي يحمل في دمه نكبته ، ويلح على الزمن بوصفه العلة والدواء ، الجرح والسكين . إنه وعي ممسوس بانقسامه الذي لا يسافر منه إلا إليه ، بين قطبي التاريخ المستحيل والتاريخ المستعاد ، آملا أن يبعثه الله من تحت رماد الحاضر ، في المستقبل ، عندما يتذكر صوته القديم ، في الماضي .

– ٤ –

هذا الوعي المهّوس بالتاريخ يرى الزمن من أكثر من منظور : هناك منظور الزمن الخارجي المتد ، المتعاقب كأنه دقات الساعة في الميدان ، الذي يتحرك إلى الأمام ، مندفعا كأنه مجرى النهر ، يحوّل كل شيء في مجراه ، ويناقض بحركته كل ما يقبع ساكنا على ضفتيه ، ويفاجيء الإنسان بالتغير الذي حدث فيه :

نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة في الميدان
ثم نصحو فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا .

من هذا المنظور ، نسمع صلصلة أجراس عربة الزمن المجنحة تتقدم ، دائما ، وراء ظهورنا ، تنذرنا باقتراب النهاية ، وتؤكد التناقض بين عمرنا القصير وزمن التاريخ الممتد ، فتشعرنا بفقد من سبقوا منا ، وتغرقنا في الذكرى الفردية التي ترجع بنا إلى ما يناقض اتجاه الزمن الكرونولوجي .

وهناك منظور « منتصف الوقت » ، حيث الزمن متضارب ، متعارض الاتجاه ، يتمزق معه الحاضر ما بين الماضي والمستقبل ، ويوازي ما في الداخل ما في الخارج ، ويتشابه الثبات الملازم لحركة الدائرة مع الثبات الملازم لسكون « أشجار الأسمنت » وحركة اللاحركة في الزمن الواقف الذي يتعامد فوق مدى الزمن الأفقي ، في فضاء « كائنات مملكة الليل » ، في إيقاع ركضها الجنوني المثير ، ما بين الأرض والغيم ، والدم والوردة وشهوة الموت وشهوة الحضور . إنه الزمن الذي تغدو معه الأرض صخرة ، تفلت في التقاويم التي لم نكتشف إيقاعها الصعب ، الزمن الذي يمكن أن تكون لحظة العناق فيه لحظة العبور . زمن التمرد على توابيت هياكل السلالة ، والاغتسال في الدم والريح ، زمن كالأفول ، كالخطيئة ، كالحاضر المستحيل الذي يطرح السؤال المؤرق لكائنات مملكة الليل :

كيف تجتمع الأزمنه
بينما هي تهرب من يدنا
ثم تسقط في خارج الأمكنه

(*) كتب صاحب المقال هذه السطور قبيل الإفراج عن الشاعر

هذا الزمن المتعارض فى حركته هو نفسه الزمن الذى يمكن أن ينقلب على نفسه ، عائدا إلى مبتداه ، لكى ينقلب على مبتداه كرة أخرى ، حسيرا ، كسيرا ، محبطا ، عائدا إلى الحاضر المستحيل ، فيما يشبه حركة الدائرة المرتدة التى تبدأ من نقطة لتعود إليها فى ارتداد مطرد ، يسقط الحاضر على الماضى والماضى على لحاضر ، خصوصا فى « أشجار الأسمنت » ، على نحو ما يحدث فى قصائد مثل « طللية » و« العودة إلى المنفى » و« خمرية » و« خمس قصائد » ، فيتوازى المبنى والمعنى ، ويغدو الزمن موضوعا (Theme) للقصيدة وعنصرا بنائيا لها .

هكذا ، نرى رد العجز على الصدر ، بالكيفية التى تجعل من افتتاحية القصيدة خاتمة لها ، فى « طللية » و« خمرية » و« يوتوبيا » ، وذلك فى حركة تكرارية يوازيها « التدوير » العروضى الذى يلغى فواصل الجمل جاعلا منها جملة واحدة ، ممتدة ، دائريا ، يردنا أولها إلى آخرها . وتوازيها الكيفية التى تقوم معها القافية بوظيفة من وظائف التدوير ، فتغلق كل مقطع على نفسه ، فى دائرة هى تكرار لسابقتها ولا حقتها . حتى التشبيه ، يتحد طرفاه ، كما يقول البلاغيون ، فنصل إلى التشبيه الذى يمكن أن ينقلب طرفاه ، فتغدو الحركة بينهما أشبه بحركة محيط الدائرة .

هذه الموازيات التقنية عنصر بنائى يجسّد ويقتنص دلالة ارتداد الزمن الدائرى الذى يرد الحاضر المستحيل على ماضيه ، كما يرتدّ العجز على الصدر ، أو كما يرتد البصر إلى الحركة المرتدة من الماضى ، فى سياق نقرأ فيه :

— يا صاحبىّ قفا
فالشمس قد رجعت
ولم تعد بغدِ
- زمن يلتقى منازله الأولى
فلا يدرك منها
إلا طلولا طلولا .

هذا الزمن الدائرى المرتد يسقط نفسه على حركة الأشياء ، فى ديوان « أشجار الأسمنت » ، خصوصا عندما تتجلى « الأشياء » من حيث هى موضوعات مشخصة ، غير متشيئة ، لها دورات أشبة بدورات الكائنات والطبيعة ، فتتحرك « مصابيح الشوارع » ، دلاليا ، فيما يشبه الدائرة : تنأى منسية حين تأخذنا صحوة الشمس ، تلوح حين يحل الظلام ، وتأخذ وقفتها متألقة زاهية ، يأتيها السكارى فى قلب الليل ، يستأنسون بها ، ولكنهم يرحلون ، وتبقى تغنى لأنفسها فى الطرقات الخالية ، وتركض عارية فى المطر ، تنزف أضواءها الباقية فى غبش الفجر ، تموت مع الصباح ، ولكن إلى حين ، فسرعان ما تبدأ الدورة المتكررة بعد صحوة الشمس ، وتبدأ دورة التحولات المتكررة ، كأنها دورة القوافى الدائرية المتكررة التى تحاصر التحول وتقتنص أبعاده الزمنية ، ولا فارق بين « مصابيح الشوارع » و« الشىء » فى هذا السياق ، فالشىء يوقع تجلياته على سبع قواف دائرية ، تكمل دورة من دورات الطبيعة المتكررة ، ويمسح أوجهنا برذاذ الفصول ، فى تقابلاتها التى تعارض الحلم بالحقيقة ، والنهار بالليل ، والأرض بالبحر ، والحضور بالغياب . وعندما نختفى نحن يوجد الشىء ، ثم يغيب ، ويرجع من نقطة فى الأفول ، نازلا فى المكان الذى انسحبت منه أقدامنا .

هذا الزمان الدائرى يتضمن معنى الثبات ، فحركته المتكررة تجعل البدء كالمعاد ، والمعاد كالبدء ، فى سياق الحركة التى لا تغدو صيرورة للتحول الصاعد بل ثباتا متحركا لدولاب ، يظل هو هو ، فى دورانه الذى لا تبدو له نهاية . هذا النوع من الثبات هو الذى يقابلنا ، حين :

يقبل الوقت ويمضى
دون أن ينتقل الظل
....

تقبل الريح ونمضى
دون أن تعبر هذا الصمت
...
يقبل الليل ونمضى
دون أن نشبع من نوم

أعنى أن هذا الثبات يقابلنا حين يشدنا قطب السلب إلى الموات ، فى منتصف الوقت ، إلى التكرار العبثى للحاضر المستحيل الذى لا يستطيع تجاوز استحالته ، فيكرر نفسه ، كأنه فى معزل عن حركة الكون المتغيرة التى لا تخلف فيه أثرا ، فالثبات باسط نفسه على الظل الذى لا ينتقل بانتقال الشمس ، والصمت الذى لا تقطعه الريح ، والنوم الذى لا تنهيه حركة النهار .

هذا الثبات يومىء إلى إحدى دلالات « أشجار الأسمنت » بصيغتها التى تنطوى على المفارقة المتوترة بين متضايفين (مضاف + مضاف إليه) يسقط ثانيهما صلادة جموده على أولهما ، فيحجر النسغ المنسرب فى الفروع والأغصان ، ويحيله إلى صدأ أو طحلب دون جذور ، وشيئا فشيئا تتحول « أشجار الأسمنت » إلى حبالة تصطاد العصافير التى تسقط كالأحجار فى أجهزة الردار ، أو تشنق على أسلاك آلات استراق السمع ، أو تتحول إلى رحم لا يلد سوى أطفال ناقصى الخلقة ، كأنهم مجلى متكثر لذلك الذى كان إلّها للجنس والخوف وآخر الذكور ، فى كائنات مملكة الليل التى يفارق الليل فضاءها .

وليس هناك ما يواجه هذا الزمن الدائرى ، الثابت ، سوى مجابهته بنقيضه الذى تنطوى عليه الدلالة المزدوجة المنسربة فى « منتصف الوقت » ، حين تبرز الدلالة المزدوجة النقيض لتضعه فى مواجهة نقيضه . وعندئذ ، يتحرك الزمن إلى الأمام ، صاعدا إلى المستقبل ، باحثا عن أفق ، يغدو تجاوزا للحاضر المستحيل ، فالحاضر المستحيل يتحرك فى فضاء منتصف الوقت الذى يجمع الأضداد ، والذى ينعكس على نقائضه ، فيتصل بالمستقبل الواعد ، حلم الخلاص ، الوطن الذى يمكن أن ينبثق من قرارة الرمل وردة تزهر فى المحل ، كأنها وجه القاهرة المقبل بعد طول يأس .

ولا شىء يوازى الذكرى والذاكرة والرؤيا ، من حيث الأهمية ، فى هذه الدورة المنعكسة على نقائضها . الذكرى التى لا تكف عن الحركة المعاكسة لاتجاه حركة الزمان الكرونولى الممتد . والذاكرة التى لا تكف عن استعادة الماضى وتأمل مغزاه فى انكسار الحاضر . والرؤيا التى تحاول ان تغوص فى ظلام الواقع لتكشف ، فى هذا الظلام ، عن أفق للتحول ، يستدير به الزمن ، فيسترد صعوده الذى كان ، ويدور فى حركة أشبه بحركة الدولاب ، ما بين الصعود والهبوط ، عبر قطبى الماضى والمستقبل ، أو الذاكرة والرؤيا .

والذكرى كالذاكرة تتجه صوب الماضى ، دائما ، بعكس الرؤيا التى تتجه ، دائما ، صوب المستقبل . والذاكرة جمعية ، تحمل ماضى الأمة ، جذور الهوية ، الماضى الذهبى المطلق . ولذلك فهى تحفظ على الوعى تميزه وحضوره فى مواجهة الحاضر المستحيل والآخر على السواء ، وتؤدى دور العزاء الذى يتحول به الحاضر المستحيل إلى دورة هابطة من دورات الفصول ، تعقبها دورة صاعدة ، تستعيد الماضى الذهبى المطلق .

والرؤيا استعادة لصورة الماضى المطلق ، عبر طقس أسطورة البعث ، بالمعنى الذى تنطقه قصيدة مثل « القيامة والطفل الضائع » (فى ديوان « كائنات ... ») إذا تبنى القصيدة على الأسطورة الفرعونية للبعث . وتجعل من الأسطورة المضفورة بالتضمين الدينى علامة على المستقبل ، بعد أن تجلت بشارة له فى الفعل البشرى الجمعى لانتفاضة الخبز فى مصر عام ١٩٧٧ . هذا المعنى نفسه يناوش قصائد « أشجار الأسمنت » . بإلحاح

أشد ، ويتسرب فى « أغنية للقاهـرة » ، ويغدو عنصـرا بنائيا فى قصيدة « منتصف الوقت نفسها ، ويتحول إلى بشارة بالمستقبل المتضمن فى الماضى الأسطورى فى قصيدة « طللية » ، وذلك حين تستعيد خاتمة القصيدة أسطورة البعث الفرعونية مرة أخرى ، بوصفهـا نقيضا للحـاضر المستحيل ، فنلقى الموت الذى هو بداية الحياة ، والماضى الذى هو الوجه الآخر للمستقبل :

لو انها حوصرت حتى النهاية ،
حتى الموت ، لو سحبتْ
على مفاتنها غلالة من مياه النيلِ
واضطجعت فى قاعه !
لو سقتها الريح فانطمرتْ
فى الرمل واندلعتْ
من كل وردةِ جرحٍ وردة
فالمدى عشب ونوار .

أما الذكرى فهى فردية . كل سفر فيها ، أو عبرها ، سفر مُحْبَط ، فلا شىء يعود على المستوى الفردى . العمر تتساقط أعوامه كأوراق النتيجة ، والأصحاب يـرتحلون كما ترتحل الطيور . قد تعود الثورة العربية التى يحلم بها الوعى ، ولكن الفرد الذى يحلم بها لن يعود ، على نحـو مـا نقـرأ (فى قصيـدة « بطـالـة » مـن ديـوان « كائنات ... ») :

إن زمانا مضى
وزمانا يجىء
قلت للثورة العربية
لا بد أن ترجعى

اما انا
فانا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفء .

ولا يبقى من الذكرى (فى عالم « أشجار الأسمنت » سوى :

... رماد نازل
من جمرة الشمس التى كانت تميل إلى الزوال

فى قصيدة « العودة إلى المنفى » ، حيث يلتبس الرماد بمعنى الموت الذى يحمله الأصدقاء الموتى الذين يقبلون من القبور ، يحاصرون الوعى بـأشباحهم إلى أن يمضى الزمان ، ويقوم كل لمثواه الأخير . ولا شىء فى عالم الذكرى سوى سجن من مرايا الماضى الذى يضع الوعى فى مواجهة الذين فقدهم :

هذا أوان البكاء على الراحلين
غير أن الزمان مضى
والذين افتقدناهم
حين ماتوا الفناهم ميتين

هذا البكاء سرعان ما يتوقف ويكشف نقيض منتصف الوقت عن نقيضه ، حين تسقط الذاكـرة على الـذكرى ، فينتقـل الوعى من إحبـاطه الجمعى ، وينـداح الفرد فى تاريخ المجموع ، وتتأثل الرؤيا الجمعية التى يستعيد بها المستقبل حلم الماضى .

* القسم الثانى من هذه الدراسة سينشر فى العدد القادم .

ترجمة : هناء عبد الفتاح

حوار مع
بيتر بروك*

أقيم فى لندن مؤتمر دولى مسرحى ، نظمته المؤسسة البريطانية «Ajut» بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صدور كتاب « شيكسبير معاصراً » للكاتب البولندى « يان كوط » . كان الموضوع الذى دار حوله النقاش هو « هل شيكسبير ما يزال معاصراً لنا ؟ ! » . كان المسرحى الانجليزى المجدد بيتر بروك Petter Brook ضيف الشرف فى هذا المؤتمر ، باعتباره اهم المخرجين المسرحيين الذين تناولوا المسرحيات الشيكسبيرية برؤية وتناول يتميزان بالطرافة والعبقرية .

فى لندن دار « حوار بين المخرج المسرحى الكبير « بروك » والناقد المسرحى البولندى أنجى جوروفسكى Andsiej Zurowski :

● يهمنى فى حوارى معك أن أتعرف على الدور الذى لعبته آراء « يان كوط » فى تشكيل مسرحك الشكسبيرى ؟!

— طوال الوقت أكرر – ومازال أكرر – أنَّ الفنان يؤثر فى محيطه وفى الآخرين ؛ بقدر تأثير الآخرين عليه . لسنا دائما على وعىٍ بذلك . لكنَّ هذه الظاهره تحدث دائماً بشكل متبادل . . إن تفسير « كوط » لمسرحيات شيكسبير باعتبارها أعمالاً تثير شفقة المتفرج وتجد لديه الفهم وتتوافق مع نطقه مع ما تراه ، هو تفسيرٌ يَلْقَى صداه فى

* ترجم هذا الحوار عن اللغة البولندية

أعمالى ، وفى أسلوب تفكيرى ؛ لأنَّ هذه القيم تؤثر بشكل قوىٍّ على نفسى .

لقد كتبتُ عن ذلك مرات عديدة ، ولكنى أكرر ذلك ثانية : إنَّ ما يَدْعو إليه « كوط » هو بالنسبة لى شىء جوهرى ، وأؤكد أن مقالاته ودراساته ليستْ مكتوبةً من وجهة نظر أكاديمية جامدة ، بل مكتوبة بتفهم بالغ لدراما ومسرح شيكسبير ـ وبمعنى ما هى تفسيرات قريبة من مكانة شيكسبير ، كإنسان عانى الكثير فى حياته داخل أطر العصر الإليزابيثى ـ ذلك العصر العاصف المتذبذب . اكتشف « كوط » طرقاً جديدة للتفكير فى أعمال شيكسبير وتفسيرها . وهذا ما جذبنى إليه كثيراً ، فإننى دائماً أتشكك فى الأسلوب الأكاديمى الخالص لرؤية شيكسبير ومعالجته . إنها نظرة لها مسبباتها ، فشيكسبير لم يكتب أعماله خارج أطر عالمها ومناخها الخاص . لقد وضع شخوصه داخل مركز الحياة ومحيطها الواقع فى أحبولة عصره ، كما لو كان يكتب فى عصرنا هذا داخل بيروت وعن أحداثها العصرية المتشابكة .

لم يكنْ لهذا علاقة بالكتابة من موقع البرج العاجى أو من مكتب أغْلَقَ فيه الكاتب أبوابه عليه ، لذلك فإن تفسير « كوط » لشيكسبير ونظرته من خلال خلفية عصره وأرضيته ومشاهدة الإنسان من داخل قلبه فوق أرضية فنية وسياسية مشتركة ، تُعد بالنسبة لى نظرة شيكسبيرية تتسم بأصالتها الخالصة . وهذا ـ فى رأيى ـ أهم ما يميز الباحث المسرحى « كوط » بالأسلوب ذاته ـ أقدم أعمال شيكسبير فى عروضى المسرحية . فعندما قدمت « الملك لير » ـ خاصة ـ بعد قراءتى لتفسيرات « يان كوط » المسرحية ، شعرت تجاهه بتقدير بالغ . وهذا التقدير وهذا الفهم كانا بالنسبة لى أمراً على قدْر كبير من الأهمية ، ذلك لأنهما قد رسما لى الطريق الذى اختطتُه لنفسى فى إخراجى لأعمالى المسرحية . يصبح هذا التأثير فى ذات الوقت شيئا من قبيل التعارض للديناميكية الإنسانية الآنية ، وللسمة الفعالة الهامة لأعمال « كوط » ومناقشة ما يعرضه . فإذا قلنا إن « كوط » يكتب كتاباً يُسطِّر فيه « النماذج المثالية » والأفكار التى ابتدعها شيكسبير ، لتصبح مفتاحاً له فى « رؤيته الإخراجية » . فإن عمله ـ فى رأيى ـ لا يتسم بالابتكار فى هذه الحالة ، لأنه ليس فكره الخالص ، وإنما هو فكر مستعار .

إن كل ما أبدعه فوق خشبة المسرح ، آخذه من الحياة ومن تجاربى الذاتية التى استخلصها من تجارب المسرحيين الآخرين ، ومن بينها تحليلات « كوط » لأعمال شيكسبير ، أما النماذج المثالية فيبدعها النقاد ويشيدون بها عندما يشاهدون عملاً جاهزاً .

● يرى بعض المتشددين ـ وأرجو أن تعذرنى ـ أنك فنان « إنتقائى » بدون برنامج محدد !!

ـــ وماذا يعنى هذا ؟! .. إن ما يقولـونه مجـرد شعارات .. مأساة عصرنا هى أن بعض الكلمات تصبح « موديلاً » ـ موضة .. شعاراً .. يستخدمه الناس ويستهلكونه ، ثم تفقد هذه الكلمات فى نهاية الأمر : مضامينها وفحواها ؛ بمقدور هذه الكلمات أن تغلق مرحلة لتبنى مرحلة جديدة ؛ لكن البعض يستخدمون ـ عن غير وعى ـ هذه الكلمات كهدف لذاته .

ولكنْ لنتعرفْ معاً على معنى مصطلح « انتقائى » ، فى المعجم : « « الإنتقائى » هو من لا يتبعُ نظاماً واحداً ، بل ينتقى كل ما يعتبره الأفضل فى جميع الأنظمة . فإذا

اختار أحد ما هذا المصطلح سلبياً ، فمن المؤكد أنه يعنى مضموناً سلبياً ، ولكن إذا قمنا بتحليله من جديد ، فسنجد أن المصطلح يرتدى رداء جديدا . مضموناً آخر .. وقالباً فنياً آخر .. فالانتقائية هى الأخْذُ

والعطاء .. هى اختيار الأفضل من أجل التميز وخدمة الابتكار والإبداع . الانتقائية ظاهرة رائعة !بل بمقدورى أن أعترف إعترافاً متواضعاً : « إننى انتقائى حتى النخاع .. إننا جميعاً انتقائيون » .

قد تكون هذه الظاهرة ظاهرة غير محببة اليوم - ولكنْ غدا أو بَعْدَ غد وربما بعد بضع سنوات سيُوضَعُ الناسُ فى السجون بتهمة « أن مسرحهم هو مسرح « انتقائى » » ، وفى عصر تالٍ سيحدث أنَّ الشرطة ستأتى إلى بيوت الناس ليلاً ، لاعتقالهم بتهمة أنهم « ليسوا بانتقائيين » ، أما الشخص الذى سيمثل النيابة ، سيكون أستاذاً اكاديمياً جامدا لمادتى « الدراما والمسرح » .

لقد كتبتُ كتابا عنوانه الأصلى « المساحة الفارغة » يحوى برنامجى المسرحى الشامل - والأمر هنا يشبه بدرجة ما .. ما يحدث فى اليابان ، فأهم هدف عند اليابانيين هو العثور على المادة داخل المكان الفارغ فراغاً شاملا . وعلينا أن نفهم ذلك بشكل آخر ؛ إن الفراغ لا يعنى اللا شىء ، لا يعنى العدمية . « فالفراغ » هو المعنى الجوهرى للحياة . ويمكن لى فى هذا الصدد أن أصرح بأننى أبحثُ عن هذا الجوهر ، وأن برنامجى ما هو سوى بحث دائم عن هذا الفراغ .. أىْ عن هذا الجوهر !

● ألا تعتقد أن المسرح اليوم يقف فى مفترق الطرق . يتواجد على حافة الزمن النهائى ، حيث وصل إلى نهايته التى لا رجعة فيها ؟! مع أنَّ الإحصائيات تقول شيئا آخر ، فقد ظهر عدد من المخرجين الشبان الموهوبين ، ولكن لم يستطع أىُّ تيار مسرحى اليوم أن يهيمن أو يسيطر على الحركة المسرحية العالمية ، بل على العكس

ينقص المسرح العالمىَّ حركة مسرحية واضحة الملامح . ما هى إذن إرهاصاتك لمسرح المستقبل ؟

— عُذراً .. مع تقديرى لسؤالك إلا انه - فى رأيى - يعد سؤالاً مزيفاً ، ذلك لأن المسرح الحديث المعاصر إنما هو مرتبط أشد الارتباط - ويجب أن يكون كذلك - بالحاضر .

فالمسرح يحيا الحاضر . وبلا تواجد هذا الحاضر لا يعنى شيئاً .. يصبح بلا هدف بلا معنى .. إنه مسرح آنى .. إنه مسرح اليوم .. يحيا الآن ، وفقطْ الآن هنا . ولهذا السبب لَيْسَ بمقدورى اليوم - على سبيل المثال - أن أقدم عملاً مسرحياً عن فيتنام . وعالم اليوم يموج فى بحر زاخر بالتناقضات ، عالم ملىء بالأضداد غير المفهومة - فنلاحظ اليوم ما انتهتْ إليه مسيرة الثورة السوفيتية ؟!

فلنلاحظ اليوم الحدود الجديدة بين الشرق والغرب ؟ ! لا توجد الآن تلك الحدود الفاصلة .. تلك الفجوة أحادية المَعْنى التى كانت تمثل حاجزاً فاصلاً بين عالمَيْنِ . ومع ذلك فعالم اليوم هو عالم الأضداد ، إنه يبدو فى إطاره العام كتقسيم البشر بين جماعتين ، منهم من يريد السلام ، ومنهم من يريد الحرب . هؤلاء يريدون التفاهم المشترك ، وأولئك متعصبون تعصباً أعمى . إنَّ البشر هم روغماتيون وأكثر تبعية له . عقائدهم وأفكارهم تنبنى - فى رأيهم - على تأكيد قرائنهم من غير بينة أو دليل . وفى ذات

الوقت يوجد آخرون أكثر ابتعادا من كونهم مجرد روغماتيين .

من المؤكد أنَّ مسرح اليوم ليس فى استطاعته أكثر من أى وقت مضى أن يفعل شيئاً سوى أن يكون مرآة عاكسة

للواقع أو رد فعل ضد هذا الواقع . إننى أعد الموقف الأول والثانى عاملَيْن تابعين للظروف والمتغيرات الدائمة ، وبقدر ما نحن قادرون على الملاحظة والإدراك ؛ بأنَّ فى مجتمعنا الإنسانى تضاداً فى بعض الاتجاهات واللحظات أو الفترات الزمنية ، وأنه أحياناً ما تتلامس هذه الاتجاهات وتتقارب ، فإنا نستطيع أن نبنى مسرح المستقبل ، ذلك لأنه جزء لا ينفصم من تكوين حاضرنا ، أنه سيصبح جزءاً لا يتجزأ من حضارة « السَلْتَيين » ـ أولئك التابعين للعِرْق الهندى ، الوافدين على أوروبا وأمريكا ـ وليس مسرحاً تابعاً للحضارة الأوروبية فقط . وبهذا المعنى سيكون مسرحاً تابعاً لعالم أفضل وأرحب أحيانا ، ولعالم أسوأ وأقل قيمة أحيانا أخرى .

الكُتّاب والمخرجون تابعون ـ دائما ـ وفى كل مكان للظروف التى تحتويهم ولبعض المؤثرات المؤثرة فى ذواتهم . يمكن لنا بالطبع البحث عن طرق أخرى فى التفكير والرؤية ، وهذا ما أفعله . إنه سبب جوهرى لتواجد المسرح ، وليس محصلةً لاتجاهات محددة للتيارات الاجتماعية والسياسية بمنظورها التاريخى البحت . بل يمكنُ لنا أن نجد فى المسرح ـ فى حقيقة الأمر ـ مرآةً عاكسة لقضايا معاصرة وقضايا تتسم « بسريتها » وأخرى تنضح بتناقضاتها السياسية ، أو تعج بانعكاساتها النفسية بدءًا بفرويد وصولاً للتفكير الاقتصادى الماركسى ونقيضه . يمتزج كل هذا فى آتون

مُركّب أضخم ، لشىء لا يمكن لنا تسميته وتفهم ما يحتوى عليه .

ولذلك فإنَّ محاولة احتوائه يجعلنا نقترب من الرؤية الشاملة عبر التاريخ الإنسانى . إنها نقطة الانطلاق الثابتة ، وهى نقطة إيضاحٍ لكل المتغيرات فى الأحداث

التى تدور حولنا لتصبح واضحة التفسير بعد أن تُسَلَّطَ عليها الأضواء . لقد عَثَر شيكسبير على هذه النقطة ، ولهذا السبب كان بمقدوره أن يكتب أشعاره وأعماله الدراميّة بدءًا حتى من زمن « السَلْتيين » أنْ أراد . فكل عمل مسرحى لديه ما هو إلاّ درامة تعكس تناقضات عالمه ؛ وهى وجهة نظر ثابتة غير متغيرة . ومع هذه الرؤية الثابتة المستنيرة يصعب للمبدع العثور عليها فقط من خلال الذات داخل البنية المحيطة بنا ، بل ينبغى البحث عنها داخليا من خلال التيارات الخارجية ويصبح البحث فاقداً لمعناه إذا تمركزت نقطة انطلاقة من هذا المحيط الخارجى فقط ، حيث لا يمثل اتجاهاً أو تياراً مركبا للمسرح ولا طريقاً وحيدا له !!

● تحَدَّثْتَ عن اختلافات وجهات النظر حول المسرح اليوم وتباين هذه الرؤى والآراء . الا تخشى أن يكون مسرح « بروك » بعد أكثر من عشر سنوات من البحث الدءوب ، والتمرد والنضال والتجريب ؛ قد أصبح مسرحاً تجارياً ؟!

ـــ بالطبع ، إنه خطر واقع لا محالة . ولكنه قبل كل شىء يعد أمراً من قبيل المخاطرة . إننى أقوم بمهمتى ، وإنى على وعى تام بهذه المخاطر ، ولكنى أحاول أنْ لا أصنف ـ بشكل أحادى المعنى ما هو جيد وما هو سىء . فلنضع الأمر على هذه الصورة : عندما قمتُ فى باريس بإخراج « تيمون الأثينى » بمسرح : «Pou ffes du Nord» قُوبل

العرض بحماس كبير ، وهذه حقيقة موضوعية . ولكنَّ العرض المسرحى كان يعنى لفرقتى المسرحية شيئاً آخر . فعلى الرغم من أنَّ النقاد قد أعجبهم العرض غَيْرَ أنَّ الممثلين الشُبان ذوى النزعة اليسارية فى فرقتنا ، جَاءُوا إلىَّ وَهُمْ متوترون ـ ففى رأيهم أنَّ فى العرض ـ نذيرا غير مبشرٍ بالخير ، فمادام اليمينيون واليساريون يرحبون بالعرض ويتفقون على ما يطرحه بقدر متساو ، فالعرض بأطروحاته الفكرية ـ كما يرى ممثلو فرقتى ـ غير موضوعىً من الناحية الفكرية والفنية .

وفى رأيى أن هذا رد فعل أقل ما يوصف به هو اللاَّ موضوعية فى الفهم والتناول . فالفنان عندما يبدع عمله ، ويصبح رد فعل الجماهير بصدد هذا الإبداع هو النجاح الباهر ، فإن الأمر لا يعدو إلا أن يكون خليطاً من ردود الأفعال المتباينة . وهنا تتدخل مختلف الأفكار وتتباين النماذج السلوكية المعينة المعروضة . وحين تقبلُ الجماهير على العرض المسرحى المقدم وتوافق عليه ، فقد يبدو هذا لبعض الناس عرضاً مشكوكاً فى نوعيته أو موضوعيته وأحياناً فى جديته لأنه عرض جماهيرى . وقد يُعَدُّ هذا ـ لبعض النقاد ـ ظاهرة سيئة ، علامة طريق غير مبشرة . فإذا كان إقبال الجماهير على العرض المسرحى ضعيفاً ، فإن هؤلاء النقاد أنفسهم يبدون شفقتهم وتعاطفهم مع كل من المخرج والممثلين ، الذين أضاعوا وقتهم فى عرض مسرحىٍّ كهذا . وفى رأيى أنَّ مقياس نجاح العرض الحقيقى يتم وفق الوصفة التالية :

« لا يمكن أن يكون العرض عرضا مسرحياً جيدا ومتكاملاً ، مادام عدد ضئيل من المتفرجين قد شاهده » . ينبغى أن نكون واقعيين . هذه هى الحياة !!

إن ما نقوم به هو سعينا فى أنْ نصبح فنانين مبدعين يتصفون بالأصالة . فعلى سبيل المثال فإننى الآن على وعى كامل بأن ثمة ضغطاً غير ملموس علىَّ ، لكى أقدم عملاً أضخم من الملحمة المسرحية « المهابهاراتا » التى أخرجتُها منذ زمن . ويبدو الأمر على نفس الشاكلة بالمقارنة بالمخرجين السينمائيين الذين يخرجون فيلماً سينمائياً مقابل عشرة ملايين دولار ثم بعد ذلك عشرين فثلاثين وأربعين وهكذا دواليك .

إنه نوع من الفخاخ النفسية والضغوط على قُدُرات المبدعين . إننى أقف بالمرصاد ضد هذه الضغوط أياً ما كان نوعها . يتساءلون عَنْ ما أود تقديمه بعد ما انتهيت من تقديم العرض المسرحى « المهابهاراتا » ، وأجيبهم بأن عرضى المسرحى التالى سيكون « الحرب والسلام » . وهذا ليس صحيحاً بالطبع ، ولكنى أُطْلِقُ هذه التصريحات للاستهلاك اليومى . إنهم يتشككون فى ذلك ويتساءلون بإلحاح : « ما إذا كنتُ سأقوم بإخراج «رامايانا » بعد « المهابهاراتا » . وفى حقيقة الأمر إن ما أود إبداعه وعمله فى المرحلة التالية هو أن أعود إلى العمل مع جماعة صغيرة من الفنانين لكى أقدم مسرحاً له خصوصيته وبساطته أو لا أقدم شيئاً .

لا أريد أن أكون سجين بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة لا أريد أن أكون سجين الضغوط النفسية التى تُمارس ضد الفنان المبدع .

وفى اعتقادى أنه بالرغم من مخاطر الفن المسرحى التجارى الذى يمكن أن يتعرض له مسرحى ، إلاّ أننى لا أريد أنْ أكون عبدا للقوالب المسرحية الثابتة ؛ ولا للتيارات الفنية الجديدة . إننى أعبر عن ذاتى . وبدون التعبير فى حرية عن الذات ، فلن يكون بمقدورى أنْ أكون فنانا صادقاً مع نفسى ، ولذلك لا أريد أنْ أكون سجيناً لشىء ، ولا حتى سجينَ نفسى !!

سامى خشبة

الشرق والغرب من منظور جديد

يتجدد الآن الاهتمام الواسع ، العلمى والإعلامى ـ وربما السياسى أيضا ـ بقضية « الاستشراق » . ذلك الفرع من فروع الدراسات « الإنسانية الاجتماعية » الذى ابتكره وطوّره الغرب ، والذى أصبح الآن يفضل تسميته بـ « علم الدراسات الشرقية » ، وهى تسمية تنطلق من الرغبة فى تحويل « الاستشراق » إلى « علم » موضوعى بقدر الامكان ، ومن الرغبة فى التخلص من « السمعة السيئة » التى تمتع بها « الاستشراق » فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ولا شك أن الأحداث الدراماتيكية الضخمة والفاجعة ، التى تشهدها فى موجات متتالية مناطق شاسعة ومهمة من آسيا وأفريقيا ، وهى منشأ الثقافات العريقة التى يدرسها هذا العلم ـ قد ساهمت فى تجدد الاهتمام السياسى والإعلامى بالاستشراق . ولكن لاشك أيضا ، أن علم « الاستشراق » قد أصابته تحولات وتغيرات تكاد تكون جذرية خلال الربع الأخير من هذا القرن : أى بعد أن تجلت نتائج مجموعة مهمة من التطورات التى شهدها العالم منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وحتى منتصف السبعينيات تقريبا .

فعلى صعيد التطورات السياسية . كان من الطبيعى أن تتفاعل حركات التحرر الوطنى ـ فى العالم الثالث ـ مع الثقافات الوطنية لشعوبها فى آسيا وأفريقيا وفى أمريكا اللاتينية . ومن البديهى أن عملية التحرر الوطنى ، لم تؤدّ فقط إلى إنضاج الثقافات الوطنية لهذه الشعوب فى أوضاعها المعاصرة ، وإنما أدّت ـ ربما أساسا ـ إلى قيام المثقفين الوطنيين المحليين بإعادة اكتشاف « تواريخ » ومراحل تطور ثقافات شعوبهم ، وإلقاء الضوء على كل من الميزات الخاصة بكل ثقافة من ناحية ، وعلى نقاط الاتفاق بين كل الثقافات من ناحية أخرى ، وهى تلك الميزات التى كان « الفكر الغربى » يعتبرها ـ منذ القرن

السابع عشر على الأقل ـ ميزات خاصة للثقافة الغربية ، والثقافة « اليهودية ـ المسيحية ـ اليونانية ـ الرومانية : Judo- Christian- Greco- Roman » ثم هي المميزات التي اعتبرها الفكر الغربي حتى أواسط القرن العشرين « معايير » مطلقة يقاس على أساسها « تقدم » أو « تخلف » الثقافات الأخرى الأمر الذي أدى إلى وضع ترتيب تصاعدي لكل الثقافات ، تقف الثقافة الغربية ـ بالطبع ـ على قمته .

ولكن بإعادة اكتشاف ميزات الثقافات الوطنية العريقة (أو الثقافات التي اكتسبت وضعا عالميا ـ كالثقافة الإسلامية ـ التي انطوت في إطارها ثقافات وطنية أو محلية كبرى كالثقافة العربية أو التركية أو الفارسية أو الهندية الشمالية وكثير من الثقافات الأفريقية ـ إلخ) . ثم باكتشاف الخصائص « الإنسانية » المشتركة بين كل الثقافات ، كان من الضروري أن ينهار مبدأ الترتيب التصاعدي للثقافات الإنسانية ؛ وأن تعود « الثقافة الغربية » إلى احتلال وضع طبيعي بين كل الثقافات الكبرى الأخرى ، خصوصا مع تطور مناهج البحث التاريخي والمقارن في « تاريخ وتكوين الثقافات » ، تلك المناهج التي كشفت عن مدى عمق التفاعل وتبادل التأثير بين الثقافات المختلفة في « العالم القديم » وفي « العالم الوسيط » ثم في « العالم الحديث » على حد سواء » .

وعلى صعيد التطورات « المعرفية ـ الثقافية » لم يكن تطور مناهج البحث التاريخي والمقارن ، بعيدا عن تطور واتساع « المعلومات » نفسها ، وبشكل خاص ، المعلومات المتعلقة بالمسارات التي اتخذها « الماضي » الإنساني ـ أي التاريخ ـ في العالم اتساعه ، أو في المناطق التي شهدت أكثر مراحل هذا التاريخ دراماتيكية . وفي خلال القرنين الأخيرين ، تم بشكل خاص في خلال الخمسين عاما الماضية ، ولأسباب سياسية ـ اجتماعية ، وعلمية كثيرة ، لم تعد « المعلومات » حتى عن الماضي الإنساني « تكتشف » اعتباطا وتضاءلت فرصة « الهواية » في اكتشافها ، ولم يعد من الممكن إخفاؤها ، ولا إخضاعها لتفسيرات متعسفة ولا لتفسيرات ذات منظور أحادي ومسبق ، وفي الوقت نفسه تداخلت مع بعضها البعض ، مجالات بحث ومناهج علوم « إنسانية » كثيرة : الجغرافيا التاريخية ، والآثار والميثولوجي ، والأنثروبولوجيا الثقافية ، وقراءة وتحليل النصوص وفقه اللغة وتاريخها ، وتاريخ الفن ، وعلم الأسلوب ، وغيرها . تداخلت مجالات بحث هذه العلوم وغيرها ، ومناهجها ، لكي تتكامل نتائجها واكتشافاتها ، ولكي تتجلى في النهاية صورة للتاريخ ـ وللتطور ـ الثقافي الإنساني (المعرفي ـ العقائدي ـ الفكري ـ الفني ـ التكنولوجي) تتداخل فيها وتتكامل ، أو تتشابه وتتقاطع ، الثقافات الإنسانية المختلفة ، التي تنتمي إلى « حضارات » تزامنت في التاريخ أو تتالت في الزمن ، وتبادلت التفاعل والتأثير في إطار من التعارض ـ علنيا صريحا أو مكتوما مضمرا ـ أو في إطار من التكامل ، المدرك الواعي أو الغامض المغيب في اللاوعي .

● ● ●

ولقد انعكست نتائج كل هذه التطورات ، أو معظمها ، على كل من علم الاستشراق ، ونقده . بل يمكن القول بأنها انعكست عليه من خلال نقده ، أعني النقد الذي قام على أساسين : المنظور السياسي الذي فتحته حركة التحرر الوطني ونضج الثقافات القومية في الشرق

ومعرفتها بذاتها وقيامها بأدوار ملموسة فى تكوين وتوسيع آفاق الثقافة الإنسانية ككل ، ثم المنظور العلمى الذى طورته العلوم الإنسانية الحديثة ومناهج البحث العلمية المرتبطة بهذه العلوم . فلقد وجه نقد علم الاستشراق إلى المناهج التى اتبعها فى القرون السابقة ، وإلى زوايا النظر التى اتخذها ، وإلى كثير من النتائج التى توصل إليها - خلال تلك القرون ، خصوصا فى مجالات : التاريخ الإسلامى ، وتاريخ تجليات الحضارة الإسلامية وتجليات ثقافتها ، وتكوينها المعرفى - العقائدى والفكرى ؛ ونوع العلاقات التى أقامتها مع الثقافات السابقة عليها - فى حوض البحر المتوسط وفى آسيا - أو المزامنة لعصر ازدهارها - خصوصا الثقافة الغربية .

● ● ●

ويمثل الكتاب الذى وضعه المستشرق الكبير البريطانى الأصل ، برنارد لويس : اكتشاف المسلمين لأوروبا Muslem Discovery of Europe يمثل هذا الكتاب ، نموذجا لفعالية انعكاس كل تلك التطورات المذكورة آنفا على علم الاستشراق ، خصوصا ، فى ضوء قراءة ، ومقارنة الطبعتين اللتين صدرتا للكتاب ، وملاحظة الاختلافات بينهما ، والإضافات التى أضافها المؤلف على الطبعة الثانية : فى المقدمة ، وفى الفصول الثلاثة الأولى ، وفى الخاتمة .

فى المقدمة الجديدة ، يعلن برنارد لويس أن ما دفعه إلى إعادة طبع الكتاب ، هو ما حصل عليه من معلومات جديدة ، غيرت - تماما - على حد قوله ، صورة تاريخية هامة ، تتعلق بـ« متى وكيف بدأ المسلمون يعرفون أوروبا معرفة حقيقية ، فبدأت تتكون لديهم صورة أقرب إلى الحقيقة للثقافة الغربية كما يعيشها الغربيون - فى زمان المعرفة - لا كما يسجلها كتاب مشارقة وهيللنستيون - من الاسكندرية وأنطاكية - يونانيون وسريان وأرمينيون ، مسيحيون من أديان (يقصد : طوائف أو مذاهب) مختلفة ، أو وثنيون آسيويون » .

لقد أصدر لويس الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٨٢ ، وأصدر طبعته الثانية « على عجل in host » كما يقول ، عام ١٩٩٠ - لأن الدولة التركية ، شرعت منذ عام ١٩٨٧ فى نشر وثائق الدولة العثمانية التى كانت محفوظة فى قصور « الأستانة » القديمة (ربما فى « توب كابى » و« يلدز » وغيرهما من قصور الحكم فى عاصمة السلطنة العثمانية القديمة) . ويقول :

.. « تثبت هذه الوثائق أن : « المسلمين لم يتعرفوا على الحضارة الأوروبية ، معرفة حقيقية ومباشرة ، وعلى نظمها السياسية وتقاليدها الاجتماعية ومؤسساتها وأساليب عمل تلك المؤسسات وتأثيرها إلا حينما بدأ الأتراك العثمانيون - الذين ورثوا السلاجقة منذ أواخر القرن الثالث عشر فى شمال غرب العراق وشمال شرق سوريا - يتوغلون داخل الأناضول ، ويزيحون سيطرة البيزنطيين وبقايا الأمراء الصليبيين - من الأورثوذكس المشارقة ، ومن الكاثوليك على السواء . بل أن الأتراك أنفسهم ، لم تتبين لهم ملامح أعدائهم الحضارية بشكل واقعى إلا بعد أن فتحوا القسطنطينية عام ١٤٥٣ - أى عند منتصف القرن الخامس عشر الميلادى تقريبا ، ثم شرعوا يتقدمون فى شرق وجنوب أوروبا إلى أن توقفوا عند سواحل الأدرياتيكى الشرقية - فى البانيا الآن - وعند سفوح المرتفعات النمساوية - شرقى فيينا الآن . إن دخول المسلمين أوروبا ، من بوابة القسطنطينية ، هو الذى جعلهم يعرفون معرفة واقعية حضارتها : أما

مسلمو الغرب الذين دخلوا أسبانيا قبل ذلك بكثير ، فقد دخلوا على مجتمع « منشق » دينيا وثقافيا على أوروبا ، مجتمع تبنى « الديانة الأريوسية التى رفضها كل من أورثوذكس-المشرق وكاثوليك الغرب ، وهو مجتمع لم يكن قد ذاب ثقافيا بعد فى التراث الإغريقى ـ الرومانى ـ أى لم يكن قدذاب بعد فى الثقافة الغربية ، ثم إن المسلمين الذين دخلوا أسبانيا أولا لم يكونوا غالبا من العرب ـ بل من البربر ـ والعرب جاءوا وراءهم ، ثم انشغلوا ببناء حضارتهم الخاصة المتميزة فى إطار الحضارة ـ الثقافة الإسلامية ، وهذه الحضارة الخاصة هى التى انتقلت إلى مسلمى المشرق : وبقيت صورة أوروبا الحقيقية ـ مجهولة إلى أن دخل الأتراك أوروبا من الشرق » .

تلك هى المقولة التاريخية الرئيسية التى يقدمها برنارد لويس فى تصوره الجديد وهى مقولة دفعته إلى بعض المراجعات الهامة .

فلقد عرف ـ فى الأوساط الاعلامية والاكاديمية المهتمة بعلم الدراسات الشرقية ونقده وما يستجد فيه ـ خصوصا مع التطورات التى شهدها العالم الاسلامى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم بعد هزيمة العرب عام ١٩٦٧ ـ عرف أن كتاب : اكتشاف المسلمين لأوروبا ، أصدره برنارد لويس ، ليكون نوعا من الرد المسهب ، على كتاب ادوارد سعيد المشهور : الاستشراق Orientalism الذى أصدره المفكر الباحث الأمريكى ، الفلسطينى الأصل ، عام ١٩٧٨ ، وهو الكتاب الذى اعتبرته دوائر الاستشراق الاكاديمية « التقدمية » فى أوروبا : أفضل عملية مسح نقدية لتاريخ ورؤى الاستشراق ودوره ، أقامها صاحبها على معرفة واسعة وأتاحتها العلوم ومناهج البحث الحديثة بقدر ما أتاحها تطور المنظور السياسى التاريخى إلى الثقافة الإسلامية نفسها مع حركة التحرر الوطنى والاستقلال فى البلاد الإسلامية .

فلقد أراد برنارد لويس ، فى كتابه ، أن يقدم صورة للتحيز الإسلامى فى تصوره للغرب ، مقابل الصورة التى قدمها إدوراد سعيد للتحيز الغربى فى تصوره عن العالم الإسلامى (من خلال الاستشراق التقليدى القديم) .

كان إدوارد سعيد قد أثبت مقولتين أساسيتين ، أولاهما أن حركة الاستشراق « العلمية » التى بدأت فى القرن الثامن عشر من خلال تلبية أقطابها لمطالب إدارات ووزارات المستعمرات أساسا فى عواصم مثل باريس ولاهاى ولندن ، كانت قد أقامت منظورها إلى العالم الإسلامى على أساس التحيزات الدينية وشبه الدينية ضد الإسلام التى تأسست منذ القرن العاشر وتأصلت تماما فى القرنين التاليين ؛ وأن هذه الحركة قد وضعت تصورها « العلمى » لتعزيز التصورات الشائعة المتحيزة فى الغرب عن العالم الإسلامى ، ثم لخدمة الأهداف ، السياسية الاستعمارية للدول الأوروبية ـ التى نشأت واشتهرت فى حركة الاستشراق ـ ولتقديم التبرير « المعنوى » المهذب لتلك الأهداف .

أما مقولة إدوارد سعيد الثانية والأكثر خطورة ـ فى رؤيته ـ فقد قالت إن التصور الغربى غير الموضوعى عن « الإسلام » الذى صاغته حركة الاستشراق التقليدى ، قد جرى تصديره إلى الشرق بانتظام ، من خلال الأدب ، والمسرح ـ والسينما ، ووسائل الاتصال والاعـلام الجماهيرية الحديثة والمقررات المدرسية ، بحيث أصبح الشرقيون ، يستعيرون تصور الغرب لهم ، لكى يبصروا

أنفسهم على غراره ومنواله : إن الشرق صار يدرك نفسه على أساس إدراك « الآخر » أي الغرب له .

وقد كان برنارد لويس هو من قدم ـ في الغرب ـ أهم نقد لكتاب ادوارد سعيد ، وكانت أخطر نقاط نقده ، هي القول بأن « التحيز بين الشرق والغرب كان متبادلا منذ أيام المنافسات التقليدية بين اليونانيين من جهة وبين المصريين والفينيقيين من جهة أخرى ، وامتدت هذه التحيزات لكي تصبغ الصراعات بين الكنائس المسيحية الكبرى ـ الشرقية والغربية ـ بصبغتها وأن هذه التحيزات لم تهدأ قليلا ـ من جانب المسلمين والبيزنطيين سويا ـ إلا فترة قصيرة في صدر الإسلام رغم هجوم المسلمين على ممتلكات الغرب (بيزنطة) في سوريا وشمال أفريقيا ـ ثم ما لبثت التحيزات المتبادلة أن عادت أكثر ضراوة بحكم طبائع الأشياء وميراث التاريخ كله والتنافس على سيادة جنوب وغرب آسيا . وحوض البحر المتوسط . كما كان من أخطر ما قاله برنارد لويس في نقده لكتاب ادوارد سعيد ، هو أن « التحيز الاسلامى ضد الغرب لم يكن أقل من التحيز الغربي ـ بصرف النظر عمن بدأ الهجوم أو من بدأ التحيز » .

وفي خلال الأعوام من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١ ، استمرت هذه المناقشة في أكثر من منبر منها : Journal of Middle Eastern-Studies، The New-York Review of Books؛ Annual Journal of Oriental studies ... إلخ

وفي غمار هذه المناقشات ، تكونت ـ فيما يبدو فكرة ـ وربما خطة كتاب : اكتشاف المسلمين لأوروبا .

ويقول برنارد لويس في مقدمة الطبعة الجديدة من كتابه ، إن الحجج التي قدمها إدوارد سعيد ضد الاستشراق ، كانت حاضرة في ذهنه وهو يفرز ما وصله من وثائق السلطنة العثمانية التي وجدت نفسها فجأة : تتحول من دولة آسيوية فقط ، إلى دولة آسيوية ـ أوروبية ، ووجدت نفسها مطالبة ـ مع مرور السنين ، ومع تزايد نفوذ الأولى الأوروبية لديها ـ بأن تفكر في وقت واحد بعقليتين ، ثم وجدت نفسها في غمار رغبتها في التطور بعد هزيمتها في معركة ليبانتو البحرية الهائلة (نحو عام ١٦٧٢) مرغمه على العمل على توحيد العقليتين حتى تستطيع أن تستمر في الصراع ، وأن تأمل في كسبه » .

ونعتقد أن أهم « مغزى » فكرى للطبعة الجديدة ، إنما يمكن في السطور السابقة من مقدمة : اكتشاف المسلمين لأوروبا : فالمستشرق التقليدى القديم ما يزال قادرا على أن يغير ـ ولو قليلا ـ افتراضاته الثابتة التي ثبت عندها معظم عمره ، وذلك عندما يفاجأ بـ « معلومات » جديدة ، صحبتها دون شك ، مؤثرات أخرى من مناهج وزوايا نظر مختلفة ، واحتكاك ساخن مع الرؤية المناقضة تماما لرؤيته التقليدية .

وهذا حوار لاشك في جدواه ، المعرفية والمنهجية ـ والحضارية ـ للنقيضين ـ اللذين فرض عليهما التاريخ ـ وفرضت عليهما الجغرافيا ، وغالبية مكوناتها الثقافية ، بأن يتجاورا ، والا يتوقف التفاعل بينهما ، أعنى : الشرق والغرب .

أحمـــد الشـــيخ

بغلة المواطن غالب المنصور



اغفروا لى تلك الجسارة التى أصابتنى وتملكتنى ودفعتنى دفعا لأن أبوح لكم ببعض ما جرى لى فى تلك الليلة الغريبة التى اختلط فيها كل شىء بكل شىء إلى درجة اربكتنى وأوعزت لى بأن أتشكى من تلك المدينة التى كنت قد حسبتها صفت وراقت، أو على الأقل خففت من كراهيتها لى بعد زمن طال لازمتها خلاله ، أكابد منها وأقاوم وأحرص على قراءة الصحف ، حكايتى مع الصحف يطول شرحها ولعلنى لو أسعفنى الوقت وطاوعتنى الألفاظ أحدثكم عن غرامى بتلك الأوراق التى اصفرت بفعل الزمان ، هو عشق قديم قديم على أى حال ، وأنا العاشق أحمى معشوقى وأحرص عليه حرص الشحيح الضنين ، لا أفرط فى قصاصة منه ، وفياً للوعد الذى قطعته على نفسى بنفسى ، كنت أقول لروحى وقد تزايدت الأوراق وزحفت إلى كل مكان .

« حافظ عليها ياولد فهى عصارة عقول نذرت نفسها لمن يعشقون الوطن ، وأنت عاشق للوطن ، من خلال أوراقها عشقته إلى حدّ الذوبان ، ولابد أن أوراق الصحف أكتشفتك أولا ثم أنتظمت فى المجىء كل صباح لم تخلف موعدا لتقلب صفحاتها أو تستمتع برسومها وصورها الملونة أو التى كانت تبدو لك ملونة وتلك التى لم تكن ملونة على أى نحو ، وحالما كنت تقرأ السطور وأنت تهز رأسك ارتياحاً لأن إيمانك الراسخ كان يتأكد فى كل مرة بأنك لم تخطىء الاختيار ، كانت كل الأشياء من حولك تبدو واضحة جلية ، وليس هناك فى الدنيا أفضل من إيمان الرجل بعقيدة يزداد رسوخها أو وطن يفنى فى عشقه أو حتى فكرة أو حب متجرِّد لمعنى أو مثال أو قيمة ، فاهنأ ياولد لأنك بفضل أوراق الصحف أحببت الوطن ، تاريخه القديم والمعاصر ، المكتوب وغير المكتوب ، المحسوس والملموس وما يتخفى بين السطور ، وكله ، كله بفضل أوراق الصحف التى تسعى إليك فى حقيقة الأمر أكثر من سعيك إليها ، دعك من تلك التفاصيل البلهاء عن كونك

تشتريها وتدفع ، فالمسألة ليست مجرد حسابات تدفعها من حرِّ مالك ، وأنت على سبيل المثال تدفع دائما ثمن كل شيء ، مثلا مثلا ، أنت تدفع ثمن الوجبات المتكررة ، فول وجبن وفلافل وعدس ولحوم وأسماك وبامية وقرع ومخللات وسلطات ، خضروات وبروتينات وفواكه وبقول لا حصر لها وكلها من خيرات الوطن ، لكنها ذهبت ، كلها ذهبت ـ ويا لسوء المآل ـ في المجاري ، ماذا تبقى لك من كل تلك الأحمال التي كنت تلقعها على صدرك وأنت راجع من مكتبك وفي جيب سترتك جريدة الصباح ؟ لا شيء كنت تبلع وتملأ كرشك ثم تتمطى كقط شبعان ، تتثاءب وتنام ثم تصحو وتملأ كرشك مرة أخرى وتتمطى وتتثاءب ، وكل شيء الى زوال ، وما تبقى لك يوما غير الجوع ، مهما أكلت وهضمت أو عانيت التخمة ، كان الجوع يأتي قبل الوجبات وبين الوجبات ، وكنت تحسه أحيانا أثناء الوجبات ، جوع متواصل لا سبيل إلى الخلاص منه ، ولابد أنك لم تحسب كم مرة في اليوم شعرت بالجوع وكم مرة شعرت به في الشهر والعام والعمر ، لو حسبتها لتهت في الحساب ، شبعك الحقيقي كان في الأوراق وبسبب الأوراق ، وعليه فأنت مدين لتلك الأوراق التي احتفظت بها في مسكنك ولم تفرط فيها أبداً ، هي كنزك وثروتك التي لا تقدر بثمن ، والتي يلزم أن تستمر في حراستها وحمايتها من كل المخاطر ، كأنها وطن ، وطنك أنت على الأقل ، فأنت تسكنها بقدر ما تسكنك ، تعشقها بقدر ما تعشقك ، ووقتما تشاء تستعيد الزمان والأحداث وتسترجع الناس فيها وأنت الرجل الوحيد ، لا خلفة ولازوج وقد تخطيت السبعين . »

بمثل تلك العبارات كنت أتحدث إلى نفسي بصوت مسموع ، هي عادة قديمة على كل حال ، الحديث إلى النفس بصوت مسموع فطوال عمري أتحدث إلى نفسي بهذه الكيفية ، في السابق كنت أخفض من صوتي بحيث أسمعه وحدي ، الآن لم أعد أهتم ، ربما لأنني لست وحدي الذي يكلم نفسه بصوت مسموع ، أصبح لي شركاء ، وأكاد أعرفهم وأعرف الشوارع التي يستخدمونها وفي أي الأوقات يمكن أن ألتقي بهم ، أرقبهم ولا أتبادل معهم أي حوار ، هم على كل حال نوع آخر من البشر ، نوع فاقد للسيطرة على تصرفاته اللائقة ، مفلوت عيارهم كما يقال ، حالتي شيء مختلف ، فطوال عمري أكلِّم نفسي وبصوت ولديّ الأسباب ، أنا رجل وحيد ، وحيد وحدة خالصة ، ومشغول بأمور خطيرة ، صحيح أنني لست مفكرا أو فيلسوفا أو كاتبا في صحيفة يبرع في عرض الأفكار ، ومعكوس نفس الأفكار في الشهر الواحد مرة واحدة على الأقل ، لكنني قارىء لهم ، أترصد أقلامهم وأرسمها في مخيلتي وهي مثل بندول الساعة أحيانا ، أو الصواريخ الموجهة في أحيان أخرى ، ولكل واحد منهم في ذاكرتي خانة ، ولست أدرى إن كان من حق المواطن الطيب أن يفعل مثل هذه الأفعال دون أن يلام على جرأته في الحكم على حملة الأقلام ؟ لكنه حدث ووجدتني بسبب تلك الأكوام من الصحف مشدودا للحكم عليهم ، وأنتم تعرفون أن الناس لا تتساوى في شيء ، فيهم الوضيع والمتواضع ، العظيم والمتعاظم ، الذكي والمتذاكي ، فيهم وفيهم ، السادة والنبلاء ، والصعاليك والعبيد ، الأسافل والأراذل والمتسلقون والمتعففون ، إنني أنزلق الآن الى بؤرة البوح قبل أوان البوح ، ويلزم أيها السادة أن أتراجع قليلا مادمنا قد حدَّدنا سلفاً أن تلك الليلة الغريبة التي اختلط فيها كل شيء بكل شيء كانت هي البداية ، ولا يحق لي أن أتخطاها لأحدثكم عما جرى بعدها وما استكشفته تباعا من أمور السادة الذين كنت أكن لهم كل توقير وإجلال ، كنت أقدس أسماءهم وأرددهابحماس المؤمن بكل ما يطرحونه من أفكار حتى حدث ما حدث وخرجت غير آسف من دائرة الانبهار والتبعية المطلقة إلى منطقة الشك والرغبة في المراجعة ، مراجعة الأفكار والآراء

والأساليب والمصائر ، والورق أس البلاء ، المعشوق الذى يضعك فى مواجهة نفسك وربما أيضا فى مواجهة العالم بأسره ، هو الورق المكتوب بالصدق أو بالزيف ، الورق القادر على إيقاظك وقت اللزوم ، والقادر أيضا على تنويمك أو عزلك عن كل مايدور حولك فى هذه الدنيا وأنت واهم أنك فى بؤرة الأحداث ، شىء مثل هذا حدث لى ويلزم أن أحدثكم عنه ، أحدثكم بالتحديد عن صراصير الورق ، هناك فى الدنيا صراصير خاصة بالورق .

عيبى ومنذ البدايات القديمة أننى نوَّام ، نوَّام بطبعى ، وربما يتوافق ذلك مع ما جرى مؤخراً ، فجأة ودون مقدمات تكتشف الأسباب التى أوصلتك إلى ما وصلت إليه ، الخطير أن يحدث ذلك بعد فوات الأوان ، كان المرحوم أبى من دعاة الصحو المبكر ، وكان يقول لى فى كل مساء أن للصحو المبكر سبع فوائد ، والحقيقة أن الرجل كان يقولها لوجه الله الكريم ولا أستجيب ، كان يستيقظ قبل الفجر بساعة أو أكثر ، يتوضأ ويقرأ القرآن فى القاعة ، ثم يذهب إلى الزاوية ليؤذن للناس ، يذكرهم فى كل مرة بأن الصلاة خير من النوم ، وكان الناس يستجيبون ويأتون وكان هو يباهى بذلك ، ويتلقى كراهية الشيخ الضرير ذى الصوت الأجش الذى يعظ الناس فى خطبة الجمعة ، ويبدو أن الضرير كان يعاير أبى بسبب غيابى عن صلاة الفجر ، يعايره مستشهدا بابنه الذى فى مثل عمرى والذى كان يقوده لتأدية فريضة الصلاة فى كل فجر ، وأحسب أن أبى حاول معى بكل الوسائل ، بالكلام الطيب والتوبيخ والضرب والحرمان من الأكل ، لكن كل هذه المحاولات باءت بالفشل ، ويبدو أن فشله معى ولَّد فى قلبه حسرة كبيرة ، وبانت على تقاطيعه الأحزان والتجاعيد ، وكلما كبرت تزايد الكدر على ملامحه وكان يقول بأسى :

— خيبت أملى فيك يابغل .

ويضيف

— عليه العوض ومنه العوض فيك .

ولأننى كنت وحيده فقد ظل يحاول ويحاول ، وفى الدنيا ناس لهم أدمغة مثل أدمغة البغال أو الحمير الحصاوى ، هؤلاء الناس البسطاء يعجزون عن الاستجابة لأطنان النصائح ، وليس فى الأمر رغبة فى العناد أو العصيان ، ربما العكس هو الصحيح على طول الخط ، عندهم رغبة فى الطاعة مع استحالة تحقيقها ، لقد تبدَّى لى فى لحظة كشف نادرة أننى كنت فى ذلك الزمن مجرد بغل أو حمار حصاوى عاجز عن تأدية طقس الصحو المبكر ليرتاح أبى ويهدأ ، يرد كيد العدو ، لكن الأمر لم يكن بتلك البساطة ، كان لابد للبغل أن يتخطى الحاجز المستحيل ، وكان من المستحيل أن يفعل ، وكل بغل فى هذه الدنيا مـزوَّد بجهاز الطاعة العمياء والاحتمال ، راضيا ووديعا ، تركبه وتضربه وتنخسه ولا يكل أو يمل ، لكن البغل ليس حصانا أوحمارا ، البغل فانٍ مثل أى كيان فانٍ فى هذه الدنيا الظالم أهلها ، يدرك البغلُ تلك الحقيقة البسيطة ويتعامل على أساسها ، لقد جاء إلى الدنيا بفعل الصدفة المدبَّرة عندما التقى حصان وأتان أو فرس وحمار فى لحظة شبق ضد قانون النوعين ليطلع الهجين الفانى بعد عمر يطول أو يقصر ، لكنه يعرف تلك الحقيقة البسيطة رغم كونه بغلا ، تستعبده وتشقيه وتأخذ حصيلة جهده العمر كله ، سخرة بكماء لقاء حبات من الفول وحفنات من التبن ، وعندك الكرباج تسوطه إذا تباطأ أو بدا لك أنه تباطأ ، وتصدق تلك الفرية الشائعة بأنه لايحس وأنه لا يتألم ، صدقونى ياسادة أن بغال العالم ، كل بغال العالم تتألم وتتوجع وتكتم الوجع ، هى كائنات تعسة سقطت فى أيديكم لتخدمكم ثم تفنى وقد سلبت منها كل حقوقها حتى حقها فى أن تتكاثر وتتوالد شأن كل كائن حى يحافظ على نوعه مثلما

تفعل بحرية أحط أنواع الحشرات ، وأى منصف لابد أن يدافع عن تلك البغال التعسة ، أذكر تلك البغلة التى كانت فى دارنا ، نباهى بها ونشغِّلها الوقت كله وهى تطاوع حتى أصابها ما أصابها ، سقطت ذات مساء وعجزت عن القيام ، رأيتهم وهم يرفعونها بقسوة من وسط الدار ، يحملونها فوق عربة يجرها حصان ويذهبون بها إلى جسر المصرف ، يدحرجونها وينفضون أياديهم ، كانت الشمس تسقط على عينيها المفتوحتين فى ظهيرة ذلك اليوم من بؤونة ، جلسنا ننتظر تحت ظلِّ شجرة التوت ، وعندما وصل كامل « الدباغ » تحدث مع أبى إن كانت البغلة فيها الروح ما زالت ؟ فأشار اليه ليرى بنفسه ، كان كامل الدباغ يبدو متعجلا ، أطل على البغلة وعاد ثم جلس ، هز رأسه وهو يشرب كوب الشاى واقترح :
نخلِّص عليها .

فكر أبى ، ربما صعب عليه حالها ، استمهله وأوصاه بعدم سلخ الجلد مادامت تتحرك ، لكن كامل لم يكن على استعداد لمزيد من الانتظار ، أستخدم حجراً مركونا فى ضرب البغلة فوق أم رأسها والبغلة ترفس الهواء فيعاود أخذه وضربها بعزم أكثر ، ولابد أنها كانت تتوجَّع والدم ينزف وكامل الدباغ غارق فى عرقه ، لكنه اطمأن عندما وجدها تنتفض عدة انتفاضات ، قيَّد سيقانها بالحبل وكانت قد كفَّت عن تحريكها ، وبدأ يسلخ جلدها من منطقة البطن ، لم ينشغل بقطرات الدم التى تلوِّث خنصره وكف يده التى تسلخ ، وسحبنى أبى لأجلس تحت ظل التوتة حتى لا أصاب بضربة شمس ، ولم يطل الوقت أو ربما طال ولم أشعر إلا وأبى يهزُّنى وأفتح عينىّ لأرى جلد البغلة على كتف الدباغ ، نظرت إليها وبدا لى أنها كانت تتنفس والشمس تنعكس على العينين اللامعتين المفتوحتين تتشكيان بلا دموع من عرى لحمها الذى تكاثرت عليه أسراب الذباب .

ــ اصحى يا بغل

قالها أبى فلم أطاوعه ، تذكَّرت البغلة ، ربما على غير وعى قررت أن أعاند وأستمر فى النوم ، لكنه بعد ما عاد من الصلاة أيقظنى فلبست ثيابى وذهبت إلى المدرسة فى البندر ، كان طابور الصباح قد تحرَّك فى اتجاه الفصول ، وكان مدرس الألعاب عند الباب يحتجز المتأخرين أمثالى ، طوَّح عصاه وأصدر حكمه :

ــ إفرد ايدك يا بغل .

أعادت العبارة بغلتنا المسلوخة إلى الذاكرة ، حزنت من أجلها وهان على الوجع ، أربع ضربات بالعصا ، على كل كفٍّ ضربتان ، وربما من بعدها أصبح من المألوف أن أصل بعد أن يتحرك طابور الصباح ، وبآلية افتح راحتىَّ وأتلقى الضربات وصفة البغل ، وفى كل مرة أحس بالوجع أتذكر كامل الدباغ ـ ولا أدرى لماذا ـ لحظة أن كانت كفه ملوثة بالدم ، كنت أكرهه وأكره نفسى لأننى من نفس العائلة الصغيرة ، كنت على وجه التحديد أكره اسمى ـ غالب الدبَّاغ ـ لكننى ابداً لم أجرؤ على البوح بتلك الكراهية لأحد ، ولست أدرى أى نوع من العلاقة بين كراهية الاسم وتلك الرغبة فى الصحو المتأخر ، كانت نصائح أبى تتوالى لكى أصحو مبكراً كما كان يحدث فى السابق ، وكان يحاول قدر جهده وأعاند ، يهزنى بعنف ولا أقوم ، أتمنى فى بعض الأحيان أن ينهد سقف القاعة على رءوسنا لكى أخلص من محاولاته لإيقاظى ، ومرة بدا لى أن الحل ممكن إذا قمت وسكبت على رأسى زجاجة « الجاز » ثم أشعلت النار ، هل فكرت أو اندفعت بغير إرادة منى لأفعل مابدا لى أنه الحل ؟ سكبت « الجاز » وأشعلت عود الثقاب ثم قرَّبته من طرف جلبابى ، لعلَّنى كنت بين النوم واليقظة ، ولعلنى قلت كلاما عن رغبتىَ فى أن أرتاح وأريحهم منى ، قالوا إننى قلت ، فلابد أن أكون قد قلت ، هل كان الصهد يحوطنى ويشملنى لأننى أشتعلت بالفعل ؟ وهل أفقت من غفوتى الصباحية أو

صحوى الغافى وقد انطفأت ؟ ومن ذلك الأب الذى أطفأنى فلا احترقت ولا ارتحت ؟ يصعب على الآن أن أذكر التفاصيل ، لكننى من يومها صرت فى الدار بغلا رسميا ، عنيدا إلى الحد الذى أوصل أبى إلى حالة من اليأس الكامل أو التسليم بالواقع الجديد ، ولعلنى كنت ألاحظ التجاعيد وهى تزحف إلى ملامحه ، وربما لم أصدق دعواه المتكررة بأن الهم سكن قلبه وأن خيبة رجائه فى إصلاحى سوف تقضى على ما تبقى من عمره ، لم أصدقه حتى مات بالفعل فصدمت ، أورثنى دارا قديمة من الطوب اللَّبن وإشاعة ردَّدها ناس الكفر بأننى قتلته ، استشهدوا بشكاياته منى وآمنوا بأننى قضيت عليه قبل الأوان ، كان الواعظ الضرير الذى كرهه يعلن لهم فى صلاة الجمعة أن فى الكفر ابن عاق ويلزم إخراجه من زمامه ، وكان من العسير على صبى فى الخامسة عشرة أن يحسن الدفاع عن نفسه ويذكرهم بأن « لكل أجل كتاب » ، وفى كفرنا وكل كفور الدنيا من له ظهر لا ينضرب على بطنه ، ظهرى وسندى راح يا سادة فمن كان لى يحمينى ويدافع عنى وأسرتنا بضعة دباًغين جوالين من كفر الى كفر ومن بندر الى مركز ؟ كامل الدباغ فات الكفر وهجَّ الى أرض البرارى يبحث عن جحش أو حمار ميت يسلخ جلده ويدبغه ، ولابد أنه ليس هناك فى الدنيا أقسى من خروج صبى رغم إرادته من كفر عاش فيه زمنا بتهمة زائفة لا يملك نفيها ، ولم يكن فى الأمر أكثر من عجز عن الدفاع أو إثبات العكس .

مشكلة المشاكل بدأت بصرصار ، مجرد صرصار حر يتجول فى هدأة الليل كما يحلو له ، ولقد عشت عمرى الذى طال دون أن تكون هناك أدنى علاقة بينى وبين تلك الكائنات ، مالى بالصراصير ؟ علاقتى بها هامشية إلى أبعد حد ، أو هكذا كانت حتى حدث ما حدث فى تلك الأمسية عندما شعرت بحركته أولا وهو يزحف على جسدى الراقد .. فى استكانة ، ولابد أننى أزحته عنى وعاد أكثر من مرة إلى حد القلق ، قمت وأضأت مصباح الحجرة لأراه ، صرصارا أصفر يتجول فى المكان ، ليتنى قتلته لأخلص منه وأعاود النوم ، لكننى لم أفعل ، جلست أتأمله وهو يفرُّ ويختبىء بين أوراق حزمة من أوراق الصحف ، ثم يمد قرون استشعاره ويتبعها خارجا برأسه أولا ، وعند أول حركة ولو كانت هزيلة يعاود الاختباء ، قلت لنفسى ، أنت ياولد قارىء صحف ، ضيعت عمرك فى قراءة الصحف والاحتفاظ بها ، هى كنزك الذى لا يقدر بثمن ، فلو عرفت الصراصير طريقها إليها لفسد كل شىء وراح تعبك هدراً ، تأمل الصرصار وتأكد من أنه واحد ضلَّ طريقه إلى المكان ، وعندما تطمئن يحق لك أن تنام ، ولعلها كانت المرة الوحيدة التى أقوم فيها من غفلتى وأستشعر القلق ، أجرب الأرق الذى سمعت عنه دون أن أعايشه ، تجوَّلت فى كل الأركان لأطمئن على كنزى المربوط فى حزمات من أوراق الصحف ، ثلاثون عاما أو تزيد وأنا حريص على أوراقها ، ومنذ أول صحيفة اشتريتها لم أفرط فى ورقة منها ، احتفظت بها ، كانت غرامى وعشقى ، فيها أرانى شابا حالما مكتوب اسمه ضمن من نجحوا فى الشهادة الابتدائية ، وفيها أقرأ كل شىء عن الوفد والنحاس وكتابات عن الشباب الذين خرجوا فى مظاهرات وهتفوا « الجلاء بالدماء » وكتابات عن الاستعمار قبل أن يحمل عصاه على كتفه ويرحل ، وعن القناة التى تأممت والسدّ الذى انبنى ومقبرة الغزاة ، وفيها اعلانات عن الحديد والصلب والوحدة والانفصال والنكسة والعبور والصلح والانفتاح والمنصة ومحادثات طابا واكتمال النصر ، وفيها مبالغات عن مليارات تم تهريبها إلى الخارج وديون وشركات استثمار ، جرائم وبطولات وحماقات ومحاكمات

وكتابات وبلاهات ، ثروة طائلة تساوى أعمار من عاشوا ومن رحلوا ، ثروة لا يقدرها حق قدرها غير قديس أو راهب نذر نفسه للحفاظ على كل قصاصة فيها ، وها هو

الصرصار يأتى ، قلت اشترى عبوة المبيد الحشرى التى تقضى على الصرصار ، وعندما طلع النهار خرجت ، اشتريت العلبة واستخدمتها بإسراف حتى فرغت تماما ، لعلنى شعرت بنوع من الارتياح ، ارتياح من يؤدى واجبه بدقة ويحق له أن ينام .

فى الليلة التالية حدث نفس الشىء ، تحرك الصرصار فوق بدنى المهدود فقمت ، ورأيته ، نفس الصرصار الأصفر وهو يكرُّ ويفرُّ ، يتوارى بنشاط مدهش بين أوراق الصحف ويتلصَّص بقرنى استشعاره ثم يختبىء ، كأنه يلاعبنى ويكيدنى ويسخر من عبوة المبيد التى أفرغتها فى الصباح الباكر ، المهم أننى وللمرة الثانية سهرت بالقلق والأرق والخوف على كنزى المرصوص فى كل أركان المكان ، قلت لنفسى أغير الصنف ، غيرته وأفرغت العبوة عن آخرها وانتظرت المساء ، وفى المساء داهمنى الصرصار ،نفس الصرصار وقد ازداد جرأة الى حد أنه كان يتمشى على رأسى وعنقى ، أدفعه بعيدا عنى فيبتعد ثم يعود بجسارة إرهابى متمرس على الاقلاق وتغيير الدم ، أقولها لكن بكل الصدق يا سادة ، غيرت الصنف مرات ومرات ، يمكن أن أؤكد لكم أننى جربت كل الاصناف بلا فائدة ، المفزع ، المفزع بحق أن الصرصار تكاثر ، أصبح جيشا من الصراصير جاهزة للهجوم وبث الرعب فى القلب ، كنت أطاردها بنعال الأحذية والشباشب ، أقتل الواحد منها فيظهر بدلا منه العشرات ، المئات ،صراصير فى الأركان ، فوق أوراق الكنز الذى احتفظت به على الفراش الذى

أستخدمه للرقاد ، فى المطبخ بين أكياس الخزين وفى الثلاجة داخل علب الجبن وفوق حبات الفاكهه وأكياس اللحم المتجمد ، صار الأمر هما يصعب الخلاص منه ، وتداخل الزمان ،الصبح والظهيرة وقلب الليل وما قبل الفجر وبعد الفجر ، صرت لا أملك أن أميز الوقت أو أعرف الفارق بين الضوء والعتمه ، تداخل الصحو مع الرقاد والقلق ، وعز على النوم وما عدت قادراً على أن أفصل بين ما هو حقيقى أواجهه فى صحوى وما هو كابوس أتعذب بالوقوع فى أسره والكنز الذى امتلكته بشق الأنفس وكنت أحسبه باقياً وخالدا وأرتب نفسى لإعلان رغبتى فى التبرع به لإحدى المكتبات العامة ، والضجيج الإعلامى الذى سوف يدور حول الرجل الذى احتفظ بكل ورقة ليفيد منها شباب الباحثين عن الحقيقة ، نفس هذا الكنز يتحول إلى نفايات من أوراق ممزقة أو متآكله الأطراف أو منحوتة من الداخل بأسنان وحش شره ، أكوام وأكوام من جزيئات الورق المفروم تتطاير وتسكن فى الأركان ، ومهما كنست ونظفت وملأت سلال المهملات أجد المزيد والمزيد ، وكأننى كنت نحلة تدور حول نفسها وقد أصابتها عشرات الضربات فلا هى ماتت ولابقى لها رجاء فى البقاء ، كنت أرتمى فى أى مكان من كثرة الإنهاك وأرى جيوش الصراصير تزحف ، تتخذ من رأسى وعنقى وكل بدنى مرتعا أو محطات استراحة وتصدر عن حركتها أصوات ، كانت تصدر عن تلك الصراصير بعض الأصوات ، ولقد بدا لى مرة أنها توبخنى قائلة :

— اصحى يا بغل .

تذكرت البغل القديم ورقدته العاجزة عند جسر المصرف وقد سلخ قريبنا جلده ، لا أبالغ إن قلت لكم إن العبارة تكررت وطنَّت فى أذنى أكثر من مرة حتى بدا لى أن الصراصير آكلة الورق تتكلم ،كنت أسمعها وهى تتهدَّدنى وتتوعَّدنى بسلخ جلدى مادمت قد صرت بغلا بحساباتها هى أيضا

فكرت فى الدار التى كنت قد ورثتها فى الزمن القديم ، قلت ألجأ إليها وأسكنها فرارا من مطاردات تلك الجيوش من صراصير الورق الضارية ، فلعل الشيخ الضرير الذى أخرجنى من الكفر مات أو رحل ، ولعل الجيران لم يأخذوها كل بحسب قدرته على الاغتصاب بوضع اليد ، ولعل الهوام والجرذان لم تشغل كل أركانها ، كان على أن أختار لنفسى اسماً آخر ـ غالب المنصور ـ بديلا من ذلك الاسم الذى ورثته مع الدار القديمة ، وبدا لى أننى مازلت قادرا على الاختيار بين البغلنة على وزن البلقنة ، بمعنى أن أقبل معاملتى هناك على أساس أننى بحسب ماسمَّانى أبى مجرد بغل ، أو أن أبقى فى تلك المدينة وأبحث فى جنباتها عن مركَّب جديد من مواد قادرة على مساعدتى فى صراعى المرير مع تلك الصراصير اللعينة ، فلعلنى أتمكن وأنا فى هذه السن منها وأقدر على إبعاد خطرها عنى ، ويبدو أننى أصبحت عاجزاً عن الكتمان ، وجاهزا لمزيد من البوح بما كان وآملا فى الخلاص فهل تجاوزت حدودى لأطلب منكم الغفران ؟

أنشـــودة للكثـــافة

من المسلم به أنه لا يوجد فن جيّد بدون صنعة جيدة .

أما عن كثافة اللغة فإنها تعنى عندى بالضرورة غنىً فى الخبـرة القصصية نفسهـا ... غنى يتطلب من الكـاتب الا يعمـد الى قوالب أو الى تسطيحـات ؟و الى نـوع من السهولة والبساطة ـ وهى كلها مفهومات تحتاج الى قدر من التفكير ـ لأن الخبرة القصصية دائما تستمد غناها من غنى الواقع .

هنا أيضا تقودنا أقدامنا إلى مفهوم شديد التعقد شديد الخطورة شديد الإثارة للخلافات ، مفهوم الواقع . سوف أقصد بالواقع ببساطة شديدة وجوداً مفترضا لا يقتصر على الظواهر الاجتماعية بكل ما فيها من تنوع ... سوف أفترض إذن أن الواقع وجود معقد وشديد التركيب يعتمد الصحوة كما يعتمد الحلم ..يعتمد العلاقة بـين الأشياء وبين الذوات كما يعتمد العلاقات بين الأشخاص بعضها ببعض ، ويعتمـد علاقـات أخـرى ، يكـاد لا يحصيهـا الحصر ، مهمـا بلغت من ثراء وتنـوع وسعيٍ للاحـاطة الشاملة بهذه الحقيقة القائمة فسـوف تعجز بـالضرورة وبالتعريف عن أن تكون ناقلة كاملة للواقع .

ومن ثم ففى بعض تعريفات الفن أنه كما هـو أيضا صناعة الأشواق والأحلام فهو كذلك اقتطاع من الواقع بالضرورة ، بمعنى أن الفن يفرض اختياراته الخاصة .

لم الكثافة فى اللغة وفى الخبرة ؟ ولماذا لا نضع بدلاً عنها السهولة والبساطة ؟

لأننا نفترض أن الفن بصفـة عامـة والقصة بصفـة خاصة .. هو سعى لشيئين متلازمين ، على الأقل ... سعىٌ الى المعرفة ... كما أنه سعىٌ الى التواصل ... فليس الفن نشاطا فرديا بالضرورة ... ليس هو مجرد معرفة الفنان للواقع أو للخبرة أو للوجود أو ما شئت من المسميات لمجرد المعرفة الشخصية . هذه الخبرة مقصود بها المشاركة بين الفنان وبين المتلقى .

السؤال اذن هل الكثافة تقف عائقا أمام المشاركة ؟ هل الكثافة بما تحمل من احتشاد وما يترتب عليها من غموض تؤدى الى قطع هذا الشق الأساسىّ ، وهو شق التواصل ، شق المشاركة فى الخبرة ؟

ان الفن يفترض أختيار النظام ، أى يفترض اختيار نَسق ، هـو فِعْل أختيـار . وطبعا النظـام لا يعنى مجرد الترتيب ولا يعنى مجرد التنسيق . أننى ضد كل أفعـال التفعيل ، بدءاً من التكثيف الى الترتيب الى التنسيق وأميل كثيـرا الى أفعال الانبثـاق ، الأفعال التى تبـدو وبشكل مراوغ كما لو أنها طبيعية وعفوية وتلقائية . ولكنها فى واقع الأمر تأتى نتيجة لنظامٍ خفى ، ولنسق كان مفروضـا ، أقصد بهذا محـاولة نفى فعـل التكلّف وفعل التعمـل فى الفن :.. ومحاولة الوصول الى قيمة مهمة وثمينـة ، قيمة اتضاع الفنان أو تواضع الكاتب أمام الواقع بحيث يقبل ما فى الواقع من كثافة وغنى وتعقد ولا يفرض نفسه عليه ، أى لا يفرض تسطيحا أو تبسيطا أو نوعاً من المباشـرة عليه .

الاختــزال المكثَّـف المتسـق والاختيــار الــدالّ ، فى تصورى ، هما العلامتان الأساسيتان فى العمـل الفنى . هذا الاختزال لا يعنى سد الباب أو اغلاق الطريق أمام ما قد تفـرضه الخبـرة نفسها من تـدفقٍ عارم وانثيـالٍ لا تكاد تقف أمامه سدود الصنعة، لكن هذا التدفق وهذا الأنثيال ، هذا الانسياب ، هذه العفوية ، هذه المرونة التى لا تفترق عن صفات الحياة نفسها ، ليست بطبيعة الحال هى الفـوضى غير المحكـومة . وهـو مـا أعنيـه بـالنظـام وبالنسق .

التوازن الدقيق بين القانـون والحريـة ، بين النظـام والتدفق ، ما أسعد الكاتب حين يعثر عليه وحينما يجـد نفسه قد وفق أليه . !

بالطبع الكثافة تفترض اختياراً من الكاتب لما فى الكون وما فى الخبرة من كثافة قائمة بديهية لا يمكن انكارها ، ومن احتشادٍ وتعقدٍ لا يمكن نفيهما . فهل فى الكون أو فى النفس واقعة بسيطة ساذجة ؟

إن كل وقائع الحياة والحلم أشياء مركبة بطبيعتها .

أريد أن ألمس بسرعة مفاهيم السهولة والبساطة التى سادت النظر النقدى فترةً ما عندنا ... بل كانت من عمد النقد فى الشعر القديم ... هذه المفاهيم تحتاج الى إعادة نظر على الأقل : هناك طبعا المقولـة النقديـة الشائعـة : (السهل الممتنع) بمعنى البساطة التى تتأتى عن سيطرة الفنان سيطرة كاملة على مادته بحيث تصل الى القارىء مصفاة من كل صعوبة وما الى ذلك ، وما إلى غير ذلك ، وما يجرى فى سياق ذلك . أننى أتساءل هل فى هذا المفهـوم دعوة الى التسطيح الآلى ، إلى الاستغناء ، وباختيار سابق عما فى الكون والوجود والخبرة من غنىً واحتشاد ؟

فى واقـع الأمر أتصـور أن الكثـافـة اللغـويـة التى لا تنفصل عن كثافة المادة القصصية ، لا تنفصل أيضا عن مادة الخبرة الفنية التى تنبع منها ، ولا تُفرض عليها .

هذا النوع من الكثافة ينبع عن سعى دائب ومخلص ومستمر للتضحية بجاذبية مخادعة وسهلة هى جاذبيـة مـا يسمى « البسـاطـة » ، وهى فى الـواقـع « خـداع البساطة » . هذه الكثافة سعى الى أكتشاف ومعرفة الثراء الذى يحيط بنا من كل جانب ... اذا ما نحن اخترنا بساطة التسطيح ، وسهولة التناول فكأننا نفقر أنفسنا ، ونفقر هذه المادة الغنية التى تجيش حولنا بـاحتشادات طبقةٍ منها فوق طبقة تشى بثقلٍ للوجود وعناقٍ له يكاد يكون فادحا ...

مسؤولية الفنان أنه يستطيع أن يتحمل هذا العبء وأن يجد نسقه الخاص الذى يتفق مع وجداننـا نحن بحيث

تتحقق معرفة جديدة كما يتحقق تواصل ومشاركة : وهذا يعني بالضرورة ما دعوت اليه طول جهدى فى هذا المجال من ضرورة مشاركة القارىء ـ مشاركة المتلقى ـ مشاركة إيجابية وفعالة وخلاقة فى ايجاد الخبرة الفنية .. ليس القارىء مجرد متلق سلبى ، مجرد رجل أو امرأة يريد أن يزجى الوقت ، ويتسلى بما يهدهد الحواس ويدغدغ المتطلبات . إنما أتصور القارىء أو المتلقى فى العمل الفنى بصفة عامة مشاركاً فعالا ، من غيره لا توجد الخبرة الفنية نفسها بل لا وجود للعمل الفنى أصلاً .

ولعل من أخص خصائص أدبنا مسألة « اللغة » . أزعم أن للغة دورا يختلف قليلا عما للغة فى معظم الآداب الأخرى . للغة فى الثقافة العربية مايكاد يشبه سطوة « المطلق » . اللغة تُصورُ فى كثير من الأحيان كأنها هى نفسها « المطلق » ، أو هى تجلٍ من تجليات « المطلق » . وليست هذه القضية جديدة على أية حال . ، إن لها تاريخا حافلا فى ثقافتنا . للغة عندنا قداسة ، ومهابة ، وقِدم جليل ، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة ، خبرة إنسانية ، أيضا ، وليست « إلّهية » فقط ، شيئا دائم الحداثة على عراقته . اللغة العربية فى حسى ، وفى معاناتى كروائى وكاتب ، لغة فادحة الغنى ، حساسة ومرنة وقابلة للنمو والتطور . ولكن اللغة التقليدية عندنا ما تزال تقف عقبة . مازالت للعربية القديمة قداسة تمثل عبئا على التفكير وعلى التعبير . يجب ألا نكون عبيدا للغة ، ولسنا سادتها ، وانما اللغة جزء من الانسان الذى يعيش ، ويعانى ، ويفكر ، ويحس ، ويتحدث بها . اعتقد أنه من المسائل الاساسية أمام القصة فى البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة « اللغة » .

كيف تكون اللغة معاصرة وهى هى فى الوقت نفسه ؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة ؟ كيف تكون حية ومرنة وليست محظورة ، أو كتلةً مقذوفا بها من « المطلق » ، علينا أن نتقبلها بلا مُساءلَة ؟

وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات ، بنحوها وصرفها وتركيبها السياقى ، مع مقتضيات الكومبيوتر الذى لا مفر منه ؟ هذه أسئلة مطروحة بل ملحة .

فى داخل سياق « الهوية » القومية ، أو « الحاضر الثقافى القومى » ، بتنوعه العريض وتوحده معا ، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع ، ويمكن أن تكون مُوحَّدة أيضا ، من المغرب الى الخليج ، ومن مصر الى الجزائر ، وهكذا . إن العاميات المختلفة ليست ، لا فى القصة ولا فى غيرها ، مروقا أو انتقاصا من الهُوية ، بل هى مصدر غِنيٍّ لايُعوض ، وخاصة فى الأدب الشعبى الذى مازال حيا وفعالا فى معظم بلادنا وان كان التليفزيون ، والفيديو ، يهدده تهديدا خطيرا ، الأدب الشعبى عنصر لايُحتمل فقدانُه . هذا الى أن فى وحدة العربية ، فى مجملها وعلى اختلاف ظلالها ، مصدرا للتواصل لا يمكن الاستهانة به . وفى داخل كل عامية من عاميات العربية هناك « لغات » متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون مُلهمة وأن تكون فعالة .

بالطبع علاقة الكاتب بلغته مسألة جِذْرية فى عمل أى كاتب ، أريد فقط أن أشير الى أن مدرسة أو اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحو ، على غرار لغة هيمنجواى أولاً ثم لغة بيكيت بعد ذلك ، لابد أن تنتهى ـ ولعلها قد انتهت بالفعل ـ الى طريق مسدود . زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكى تسمى الشجرة « شجرة » ، فقط ، دون مجاز ، دون اضافة . دون أن يُضفى الكاتب عليها شيئاً من نفسه ، وبذلك يعيد الى الاشياء براءتها الأولية ويخلقها من جديد ، فى ضوء مطهِّر بل طاهر أصلاً . ومع ذلك فان الكاتب لا يمكن أن ينتفى ولا أن يختفى ، خلف قناع « الموضوعية » ، و « البراءة الأولية » . انه هو الذى

يختار مهما كان اختياره محدودا . والا فإن النهاية المنطقية الصارمة لهذا المسعى هو الصمت التام ـ والتخلى عن عمل الكتابة .

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهى عندنا على الأخص وفى هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذابا للروائيين . وأستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها . القاصّ هنا لابد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلا عضويا وحيويا ويكاد أن يكون فيزيقيا بحيث تصبح لغته هو ، وليست استعارة أو ترصيعا أو إطاراً مزركشا .

فى النهاية اسمحوا لى بأن أُنهى ، على نغمةٍ شخصية ، بأن أتحدث قليلا عن علاقتى أنا باللغة ، روائيا وكاتبا .

قِيل إننى أدعو الى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة . لست أعرف ماإذا كنت داعية ، أصلا ، الى أى شىء .

ليست وشائجى بلغتى تراثية فقط وليست الاستيلادات فيها نابعة فقط من تماس حميم بلغات أخرى ، كالانجليزية ، والفرنسية ، ولُغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة ـ أيضا ـ فى مصر ، بل تكاد تكون وشيجتى بلغتى عضوية وشَبَقية . اللغة عندى هى أيضا جَسَد العالم كما أنها جسدى حميميا ، وفكريا أيضا .

العلاقة بينى ، على الأقل ، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلّه .. بل هى علاقة تشابُك حياتى ، غِنىً أطمح أن يكون مُثريا من الجانبين . بل سعيى هو أن أُنطِق بهذه اللغة حساسيتى وفكرى ، فى سياق العصر ، بل فى ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضا . وأن أُعطى صوتا لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت من جمادات ، ليست أبداً جامدة ، وللأحلام عن طريق هذه اللغة التى لا تنفصل عن عُضوية الحياة ، ولا عن بناء العمل الفنى .

لا أخفى أن ثمة نزعات تعصف بى نحو نوعٍ من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء .. تدفعنى حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوعٍ من التفجير للأبنية التى يتقلص تحتها الفكر والحس ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهرَ الثمين الحىّ . أتُوق الى نوعٍ من الانهمار اللغوى الجامح الذى لا يحده حاجز ، وأعرفُ استحالة ذلك ، ولكن ما أن أفتح له ثُغرةً حتى يندفع ، وقد لا أضع يدى مباشرة على منطقٍ يحكم هذا الانهمار ويضبطه .

ولكنى أحس من ذلك بمسئوليةٍ مثقلة وفادحة جنبا إلى جنب مع متعة خارقة . أحس فرضا والتزاما الى جانب الانصياع والاستسلام لموجةٍ مخصِبة فى هذا الخضمّ من تمازجِ اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتحٌ لأبواب موصَدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقا لقانونها الخاص وحريتها الخاصة .

هل هذه شَكْلانية ؟

لا أظن ، بالقطع لا أظن .

اللغة عندى لا انفصال لها عن جسد العمل الأدبى ولا عن روحه .

عندى فى كل أعمالى تقريبا وبخاصة فى « رامة والتنين » و« الزمن الآخر » فقرات كاملة تقوم على تَسْييد جَرْس أو صوتٍ واحد ، أى أن يُوجَد حرف فى كل كلمة من كلمات الفقرة التى قد تطول الى عدة صفحات . لماذا ؟ هل هذه مجرد لعبة ؟ وإذا لم تكن ، فما ضرورتها ؟

أتصور أن هناك ، على مستوىً أول ، ضرورةً انفعالية وتعبيرية بالفعل . ليست هذه الفقرات مجرد أرابيسْك خاو ، بل هى كما أرجو تُقطِّر جانبا من جوانب خبرة الروّاية نفسها فى كل مرة تقطيرا مركّزا ومكثفا ، بل وتلخّص العمل كله .

والى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف ـ الحرف وحده ، مستقلا عن الكلمة وعن الجملة ـ عند الصوفيين ليس فقط مجرد اللفظ بصوتٍ مـا ، ولا هو فقط رسمٌ مـا ، لكن له دلالات هم الذين شقّقوها وافترعوها أو استبصـروا بها واستخلصوها . أليس من حقى اذا كان عملى يدفعنى الى هذا أن أُوجد للحرف عندى دلالاتٍ تتجاوز مجرد الحسىّ والعضوى ـ حتى لو كانت تعتمد عليهما ؟

هذا الى أن اللغة عندى هى بنية موسيقية ، ولها نسيج موسيقىّ سحرىّ . فى مغامرتى محاولة اذن للغـوص الى طبقة جيولوجية بدائية فى الحس ، بحيث يكون التواصل ، عبر جَرْس اللغة ، يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، أصليا ، أوليا ، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتىّ بل هى سعىٌ .. الى خلق موسيقى يحمل دلالة ، أى أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوى ، ليست الموسيقى شيئا خارجا اذن ولا حلية ، بل هى فرض وضرورة بمعنى ما . سعىٌ الى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من ايحاء ودلالة فطرية فى الوقت نفسه .

اللغة عندى ، اذن ، ليست لَمْسية وحِسيّة فقط بل أيضا هى موسيقى الكَوْن المتناغم فيه الداخل والخارج . وقـد اقتضى هذا منى ـ اقتضاء الحب ـ بحثا لجوجـا ولاعجا وراء مـورفولـوجية اللغـة فى العربيـة وارتيـاد المنـاطق اللا محدودة فى تقصيها واكتشاف أمكاناتها ومناحيها .

ولكن البحث لم يكن بـداهة بحثـاً شكليا أو قـامـوسيـا ولا مجرد لعب ممتع باللغة وفى اللغـة ، بل هـو مندمـج بلا انفصال عن هذا الوجود الذى نعانيه على مستوياته الفيزيقية والاجتمـاعية والكـونية جميعـا ، هو بحثٌ عن أسرار التواصل المهدَّد دائما ، وفضٌ لأسرار « الذات » ـ أو على الأرجح « الذات ـ الآخر » فى وقتٍ معـا ، ووصلٌ للانقطاع المستمر دائما بين « الذات » و« الآخر » ، سواء كان « الآخر » ثقافيا من ناحية ، أو من ناحيةٍ أخرى كان ، مطلقا ، غيبيا ، خالدا ، أو كـان « الآخر » ـ وهـو دائما بمعنى من المعانى هو « الأنا » نفسه ـ أرضيا ، وعينياً ، وعرضَيا ـ أى انسانيا فى النهاية ..

محمــــد يوســـف

رمــاد الأقنعــة

كنّا خمسة أقنعةٍ يجمعنا داء التنقيب عن الحلمِ

ويتم الغربة

نتسلى بالثرثرة عن الأيّامِ وأحوال الساسةِ

أو نتجلى إذ نتجادل فى أحوال الصوفيينَ

ونكشف سرَّ الخرقة

والاعيبَ المرتزقةْ

كانت سهرتنا مهرتنا

تصهلُ فى الصحراء

والخَلْقُ نيامٌ فى كهف الألعاب المزدوجة

وبياض الأكفان اللُّزجةْ

....

كان الأول مثل الثور الكونىِّ
يناطح صخر الرغبة باللُّهب القرنىِّ فينزفُ
نسعفه يهتاجُ
قرنٌ رملٌ وزجاجُ
قرنٌ نَصْلٌ وهّاجُ

....

كان الثانى من أهل الصَّفْوة
يهوى أن يتحدث عن موت « الأيْديولوجيا »
وطقوس الصَحْوْ
وتنويعات المحْو
بمملكة الرُّعْب النَّووَىِّ

....

وكان الثالثُ من أهل الجفوة
لا يعرفُ إلا الكشفَ عن المحظور
وهتك المستور
وكانَ يُلوِّح بالكفِّ اليسرى :
ـــ مطرقة الطَّرح الطبقىِّ دَليلى

....

كان الرابع من أهل الفجوة

ينتظر الشمس على طبق الدَّم

يغمض عينيه ويركُضُ فى حلم اليقظة

من « قرطبة » إلى « سيناء »

ويغرزُ سَوْرته فى جثث الأفيال العمياء

....

كان الخامسُ خرتيتاً نارىَّ الطَّبْع

رمادىَّ الرّؤية

يكذبُ

يكذبُ

يكذبُ

حتى صَدَّقَ أن المهرةَ فى شهقتها السوداء

تُهدى

سنبلة

الماء

لغجرفة

الصَّحْراء

سـمير فـريـد

فى مفهوم الفيلم التسجيلى

يختلف العلماء فى سينما التحريك والسينما التسجيلية ايهما اسبق ، ولكن لا خلاف على ان السينما لم تبدأ روائية .

وبينما لايوجد خلاف حول مفهوم السينما الروائية أو سينما التحريك ، يوجد خلاف حول مفهوم السينما التسجيلية ، وخاصة فى ادبيات النقد السينمائى العربى .

لقد كان العرض السينمائى الأول المفتوح للجمهور فى ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ فى باريس مكونا من عشرة أفلام من الجنس الفنى الذى نطلق عليه اليوم الفيلم التسجيلى ، وهى افلام لومير الكلاسيكية المعروفة مثل خروج العمال من المصنع ووصول القطار الى المحطة وغيرها .

وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين كانت هذه الأفلام تسمى بمسميات مختلفة ، فمن قائل أنها أفلام الأحداث أو الموضوعات الراهنة أو الرحلات او الحقائق او المعلومات أو الوثائق (دوكيومينتارى) . وفى العقد الثانى اثناء الحرب العالمية الأولى بدات تسميات بوبينات الأخبار (نيوز ريلس) والحقيقة (كينو برافدا) كما أطلق عليها فيرتوف بالروسية .

ورغم أن أغلب المراجع تعتبر أن تسمية الفيلم التسجيلى بهذا الاسم استخدمت لأول مرة فى مقال جريرسون الشهير عن الفيلم الأمريكى « موانا » إخراج فلاهرت عام ١٩٢٦ ، إلا أن الكلمة استخدمت قبل ذلك مرارا . ولعل الأصح القول بأن اختيار جريرسون لهذه الكلمة ، أدبيات النقد الانجليزى (أى المكتوب بالانجليزية) ، ونظرا لدوره البارز فى تطوير السينما التسجيلية ، جعل منها الكلمة السائدة .

وحتى بعد جريرسون لم تصبح كلمة تسجيلى هى الوصف الوحيد لذلك الجنس من الافلام . ففى الأربعينيات استخدمت فى الإنجليزية أيضا « كلمة فيلم الحقائق (فاكيتوال) فيلم المعلومات أو الاعلام (انفورميشان) ، وحتى الثمانينات نجد أيضا كلمة فن فيكشن فيلم.وسوف نقتصر فى البحث عن معانى الكلمات فى الإنجليزية والعربية نظرا لارتباط العربية بالانجليزية والفرنسية بصفة عامة ، وليس باللغة الروسية أو الهندية أو الصينية أو أى من لغات العالم الأخرى .

الدوكيومينت فى اللغة الإنجليزية حسب قاموس أكسفورد للعربية والإنجليزية الصادر عام ١٩٧٢ هى « الوثيقة المكتوبة أو المستند الكتابى أو الدليل الكتابى ، والدوكيو مينتارى هو العرض المدعم بالوثائق ، أى الأدلة والبراهين »

والدوكيو مينتارى فيلم ، فى قاموس اكسفورد للانجليزية الصادر عام ١٩٤٨ هو الفيلم «الذى يتناول بعض مظاهر الحياة الانسانية أو النشاطات الاجتماعية » ولايزال هذا هو تعريف القاموس حتى طبعة عام ١٩٨٢ . بينما الدكيو مينتارى فيلم يتناول مظاهر الحياة بصفة عامة إنسانية أو غير إنسانية بمعنى حياة الحيوانات والطيور والزواحف أيضا ، بل والجماد كذلك ،

وفى قاموس لونجمان للانجليزية الأمريكية الصادر عام ١٩٨٣ أن الدوكيومينتارى هو « الفيلم أو برنامج الراديو أو برنامج التلفزيون الذى يقدم الحقائق (فاكتس) ، وهو الفيلم المناقض للفيلم القصصى (فيكشن) . والفن فيكشن فى قاموس لونجمان تعنى كل ما ليس شعرا أو مسرحية أو قصة أو رواية فى الأدب (أى النثر) ، وفى نفس القاموس أن كلمة فيكشن تعنى القصص أو الروايات التى لم تحدث فى الواقع ، وبالتالى فمعنى فن فيكشن الفيلم الذى يصور ما يحدث فى الواقع نثرا .

وقد بدأت السينما فى مصر ، عرضا وتصويرا ، بداية تسجيلية كما فى أغلب بلاد العالم ، وفى أقدم كتاب بالعربية عثرنا عليه ، وهو كتاب فجر السينما للدكتور محمود خليل راشد ، نجد حديث المؤلف عن السينما التسجيلية يرتبط بالفيلم[١] التعليمى ، فيقول « استعمال الصور المتحركة فى الوقت الحاضر يكاد يكون مقتصرا على التسلية ولكن الأفكار متجهة إلى استخدامها فى التعليم » .

ويقول الدكتور راشد « لسنا فى حاجة إلى بيان أهمية السينما فى التعليم إذ أن قيمتها فيه لا تقدر . فهى يجب استخدامها فى تعليم الفلاح الأمى أحدث طرق الزراعة التى تستعملها الأمم الراقية كالولايات المتحدة (!) ويجب استخدامها فى تعليم الطب ففى بعض الأوقات تتاح لجراح فرصة إجراء عملية فريدة فى بابها فأمثال هذه العملية يجب أن ينتفع بها طلبة الطب فى كل مكان وكل وقت ، ويجب استخدامها فى تدريس الجغرافية فمما لاشك فيه أن التلميذ يفهم من الصور التى تمثل القطبين ومعيشة الانسان والحيوان فيهما ما لا يفهمه من قراءة كل ما كتب الكاتبون عنهما .

(١) الكتاب غير مؤرخ ، ولكن يبدو من حديث الكاتب عن المحاولات الأولى لإنطلاق الافلام أن تاريخ الكتاب هو منتصف العشرينات .

وفى خطاب طلعت حرب فى افتتاح شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ نجد أيضا مفهوم الفيلم التسجيلى كفيلم تعليمى ، ولكننا نجد أيضا مفهوما واضحا لدور الفيلم التسجيلى فى الدعاية السياسية .

قال طلعت حرب فى خطابه « الرواية وإن كانت هى العامل الأقوى فى حياة السينما ، إلا اننا لانستطيع أن نعض فيها واسناننا مازالت فى هذا الميدان طرية ، وإذا طرحنا الرواية من عملنا وقتيا ، فماذا نحن صانعون :

١ ـــ « هنا مناظر مصر الطبيعية » ... « وهناك آثار الأجداد قائمة » .

٢ ـــ « فضلا عن أن الصناعات المصرية فى ذاتها فى حاجة إلى أن يعلن عنها فى الداخل والخارج ، وأى شىء أوقع فى الاعلان عن صناعة مصرية أو غير مصرية من إظهارها فى شريط سينما يعد لها خاصة » :

٣ ـــ « وهناك الصحة العمومية ومقاومة الأمراض التى تتعرض البلاد للإصابة بها ، ولو أخذت أحوال الأمراض فى مستشفياتنا المعروفة من الناس ، ولو أخذت صور الوقاية منها بأشخاص معروفين من الهيئة الاجتماعية المصرية لكان العرض فى اللوحة البيضاء أعمق أثرا فى نفوس الناظرين ».

٤ ـــ « ولهذا نعتقد أن مهمة شركتنا التعليمية فى صنع الأشرطة وفى عرضها تجعلها شركة من الشركات التى تؤدى خدمات ذات منفعة عامة وترشحها بحق لأن تقوى هذه المهمة فى مدارس الحكومة بالاتفاق مع وزارة المعارف العمومية وفى المدارس الأهلية بالاتفاق مع إدارتها »

وقد حدد طلعت حرب أهداف شركة مصر للتمثيل والسينما على النحو الآتى :

١ ـــ تعمل حتى لا نخضع لقوة السينما التى تأتينا من الخارج حسب أحكام الخارج وأذواقه ، دون أن يكون لنا قوة قومية تنتج الأشرطة التى تناسبنا وترد بعض الأشرطة التى لا تصلح لنا إلى مصادرها الأجنبية .

٢ ـــ ونعمل للصناعة ، تأخذ بيدها صغيرة فى مصر حتى تكبر وتشابه الصناعات الكبرى فى الخارج .

٣ ـــ وتعمل لأداء وظيفة هامة هى استخدام أقوى سلاح عصرى للإعلان عن محاصيل البلاد الزراعية وعن منتجاتها الصناعية وعن تجارتها التى نرجو أن تتسع يوما بعد يوم .

٤ ـــ وتعمل خصوصا لأداء مهمة ذات صفة عامة تسبوقنا فى حياة هذه الشركة بقوة اقتصادية ، هى أن السينما سلاح عصرى للتعليم لاغنى لمصر عن استخدامه فى إرشاد سواد الناس إلى مايراد إرشادهم إليه حتى تزول الأمية ، وفى تعليم الطلبة والتلاميذ فى مدراسهم أسوة بالدول الأجنبية الراقية ، وفى إفادة الخاصة بتعريفهم أشياء قد لا يعرفونها قبل أن يروها فوق اللوحة البيضاء .

٥ ـــ وتعمل أيضا لمقاومة الدعاية الفاسدة فى الخارج ضد مصر والمصريين ولإذاعة أحوالنا وشئوننا المصرية فى صورتها الحقيقية . .

وفى كتاب « السينما » لأحمد بدرخان الصادر عام ١٩٣٦ نجد الإشارة الوحيدة إلى الفيلم التسجيلى فى مقدمة الكتاب حيث يبدو أيضا مفهوم الفيلم التسجيلى باعتباره الفيلم التعليمى . يقول بدرخان « والسينما لايقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة فى ميدانى العلوم والفنون ، لأن القيمة التعليمية فى الصورة أقوى منها فى الكتابة والقراءة ، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الحشرات فى أحجارها والحيوانات المفترسة فى أدغالها والأسماك فى قاع البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيميائية وجمال العناصر المتبلورة » .

ويختتم بدرخان مقدمة كتابه قائلا « والسينما لعبت وستعلب دورا هاما فى تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التى تكمل لنا مهمة الصحافة ، والتى بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة ، فهى اداة صالحة لنشر السلام بعرضها أفلاما عن أهوال الحروب . ويجدر بى أن اذكر فى هذا المقام ما قاله لينين عن قوة السينما الإيحائية « السينما أهم ماتعتمد عليه الروسيا فى نشر دعايتها السياسية » . وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر وأشد الفنون تأثيرا فى الجمهور ، وأكثرها قدرة على تقديم بروجرام حافل متنوع »[٢] .

وفى كتاب « الصور المتحركة » لمحمد عبد القادر المازنى الصادر عام ١٩٤٨ لاتوجد أى إشارة إلى الفيلم التسجيلى رغم وجود فصل صغير عن أفلام التحريك . كذلك لاتوجد أى إشارة إلى الفيلم التسجيلى فى كتاب « الطريق إلى السينما » لمحمد كامل إبراهيم جمعة عام ١٩٥٠ ، وكتاب « فن الفيلم لمصطفى حسنين عام ١٩٥١ ، وكتاب « صناعة السينما » لطلبة رضوان عام ١٩٥٢ .

ولعل أول مقال عن السينما التسجيلية بالعربية هو مقال سعد نديم فى كتاب « السينما لغة القرن العشرين » الصادر عام ١٩٤٩ وفيه يكتب تحت عنوان الأفلام الثقافية أن الأفلام القصيرة التى تعرض عادة قبل فترة الاستراحة يمكن تسميتها الأفلام غير المسرحية . ويستخدم سعد نديم فى مقاله كلمة دوكيومينتارى بالحروف العربية دون ترجمتها ، ولا يوضح المقال الفرق بين أفلام الدوكيومينتارى والأفلام القصيرة والأفلام الثقافية .

وفى كتاب « فن الفيلم » يذكر مصطفى حسنين فى المراجع كتاب بول روث الكلاسيكى « الفيلم التسجيلى » ، ويترجمه « الفيلم السجلّى » ، وربما تكون هذه أول محاولة لترجمة الكلمة الانجليزية دوكيومنتارى إلى اللغة العربية ، رغم أن متن الكتاب ذاته يخلو من أى حديث عن السينما التسجيلية كما أشرنا .

ولعل فريد المزاوى هو أول من استخدم كلمة تسجيلية فى كتابه « مبادىء الفنون والعلوم السينمائية » الصادر عام ١٩٥٩ . يقول المزاوى تحت عنوان الفيلم التسجيلى « حاول الانسان دائما أن يصف لأخيه ما رآه وهو بعيد عنه ، والسينما تسمح لنا بتقديم نوع من الأفلام يسمى الفيلم التسجيلى ، وهو على نوعين ، الفيلم الإخبارى الذى يتطلب من مخرجه كثيرا من الذكاء والدراية التامة بالمناظر التى يريد وصفها . وهذا النوع لايستفيد من التسهيلات والإمكانات الفنية التى تقدم عادة للأفلام الترفيهية الطويلة من آلات ورؤوس أموال وحسن استغلال يكفل لمنتجه استعادة رأسماله . وغالبا مايقوم المخرج نفسه بالتصوير ، علاوة على الأبحاث التاريخية والجغرافية قبل التصوير وبعد التوليف وحتى عند العرض » ..

(٢) يقصد بدرخان بالعبارة الأخيرة البرنامج المتكامل الذى كانت تقدمه دار عرض ستوديو مصر من إنتاج الاستوديو ، والذى كان يتكون من جريدة مصر الناطقة ، وفيلم قصير ، وفيلم طويل .

والنـوع الثانى من الفيلم التسجيـلى عنـد المـزاوى الجـريدة السينمـائية وهى كمـا يقول « بخـلاف الفيلم الإخبارى ، تستفيد كثيرا من المستحدثـات السينمائيـة ومن رؤوس أموالها . فتشتـرك شركـات كثيرة فى عمـل جريدة واحدة أسبوعية ، لها عدة مراسلين فى جميع أنحاء العـالم ، يصورون الحـوادث ويـرسلـونهـا إلى إدارتهم الرئيسية التى تقوم بالتوليف وإضافـة الصوت وتـوزيع النسخ حول العالم . ومن المعلوم أن هذه النسخ تختلف باختلاف البلاد المرسلة إليها حيث يضيفون بعض المناظر الخاصة بتلـك البلاد . هـذا فى هوليـود ، أما فى البـلاد الأخـرى ، صغيـرة كـانت أم كبيـرة ، فـإن الجـريـدة السينمـائية المحليـة تعتبـر أحسن وسـائـل التـوجيـه والإرشاد . فتفوز بإعانات حكوميـة ضخمة تمكنهـا من الاستمرار فى العمل » .

ويختتم المزاوى الجزء الخاص بالفيلم التسجيـلى فى كتابه قائلا « أما المجلة الإخبارية فإنها توفق بين النوعين السـابقين . وأشهـر هـذه المجـلات هى مجلـة « سـير الزمن » ، وهى عبارة عن سلسلة أفلام إخبارية صغيرة ومستقلة تعالج مسائل حديثـة لا يزيـد كل مـوضـوع فى معالجته عن دقيقتين على وجه التقريب . وموضوعات هذا النوع من الأفلام تقترب من الريبورتاج الخاص بالمجلات الأسبوعية أكثر من الأخبار الخاصة بالجرائد اليومية » .

وفى الجزء التالى مباشرة من كتاب المزاوى وتحت عنوان الفيلم التسجيلى ، نرى مرة أخرى مفهوم الفيلم التسجيلى كفيلم تعليمى ، أو بالأحرى الخلط بينهما ، إذ يذكـر أن هنـاك أربعة أنـواع من الأفلام التعليميـة هى الأفـلام التربوية التى تعاون المدرس فى الفصل ، والأفلام الثقافية التى « غالبا » ما تخص النواحى الجغرافية أو السياحية أو المـوسيقية أو مختلف الفنـون التشكيلية أو تبحث فى شئون الأسرة أو المجتمع ، « والأفلام الدعائية » وكان لها أثرها الفعال أثناء الحروب والثورات الأهلية ، ثم أفلام الدعاية التجارية .

وقد ذاعت كلمة التسجيلية فى أدبيات النقد السينمائى العربى فى الستينات ، كترجمة لكلمة دوكيومينتارى ، ومع ذلك نجد فى معجم أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة الصادر عام ١٩٧٣ كلمة الفيلم التسجيـلى وبعدهـا بين قـوسين « الوثائقى » ، وفى نهاية التعريف بالكلمة يقول المعجم : إننا يمكن أن نطلق على هذا الجنس من الأفلام السينمائية أيضا أفلام المعرفة .

وكلمة تسجيلى لا وجود لها فى اللغـة العربيـة ، ففى المنجد « سجل بمعنى صب المـاء وساجـل بمعنى بارى واسجل بمعنى أكثر له العطاء وتسـاجلا بمعنى تبـاريا والسُّجل بمعنى دلو الماء ، ويقال أعطاه سجله من كذا أى نصيبه والحرب بينهم سجـال أى تارة لهم وتـارة عليهم وعين سجول بمعنى غزيرة الدمع وناقة سجلاء أى عظيمة الضرع ، والمسجل المبـاح للجميع ، وسجـل الكتاب أى قراه قراءة متصلة والسجل جمع سجلات هو كتاب العهود أو كتاب الأحكام الذى يكتب فيه القاضى صورة الدعاوى والحكم فيها وصكوك المبايعات ونحـوها لتبقى محفـوظة عنده »

الكلمة العربية إذن مشتقة من السجل جمع سجلات الأحكام أى الوثائق المحفوظة . والوثيقة فى المنجد هى ما يعتمد عليه ، أو ما يعتد به .

وبـالعـودة إلى معجم ألفـاظ الحضـارة الحـديثـة ومصطلحات الفنون الصادر عن مجمع اللغة العربية عام ١٩٨٠ نجـد التـرجمـة العـربيـه لـ ٥٨ مصطلحـا من مصطلحـات السينما ، ولكن ليس من بينهـا مصطلـح الفيلم التسجيلى .

وإذا كان تعبير دوكيو مينتارى قد استقر فى الإنجليزية منذ أن استخدمه جريرسون ورونا ، فان تعبير التسجيلية قد استقر فى العربية وخاصة بعد ترجمة صلاح التهامى كتاب جريرسون الرئيسى ، وبعد أن أصبح هناك المركز القومى للأفلام التسجيلية ، واتحاد التسجيليين المصريين ، واتحاد التسجيليين العرب ، والمهرجان القومى للأفلام التسجيلية وغير ذلك .

ولكن مفهوم الفيلم التسجيلى لم يستقر استقرار التعبير ، وخاصة فى النقد السينمائى .

إن وجود ثلاث كلمات ترجمة للكلمة الإنجليزية فى معجم أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة لا يمثل مشكلة ترجمة ، وإنما مشكلة عدم وضوح مفهوم الفيلم التسجيلى . وأكبر ما يدل على ذلك اتجاه المعجم الذى يمثل خلاصة النقد السينمائى العربى حتى صدوره ،إلى تسمية الأفلام التسجيلية أفلام المعرفة ، فكل فيلم يعبر عن معرفة ، ويستهدف توصيل هذه المعرفة ، وليس فقط الفيلم التسجيلى . كما أن استخدام كلمة معرفة يحيلنا إلى مشكلة أكبر ، عن مفهوم المعرفة ، فليس للمعرفة مفهوم واحد .

ومشكلة عدم توضيح وتجديد المفاهيم فى النقد السينمائى العربى لا تقتصر على مفهوم الفيلم التسجيلى . فهناك من يخلط بين الفيلم والسينما ، وبين دار العرض والفن السينمائى ، وبين اللغة والأسلوب ، وبين الجنس الفنى والشكل الفنى ، وبين موضوع الفيلم ومضمونه . ولا نستطيع المساهمة فى تحديد وتوضيح مفهوم الفيلم التسجيلى دون تحديد وتوضيح كافة المفاهيم المستخدمة فى النقد السينمائى العربى , فالفيلم التسجيلى جنس من اجناس الفن السينمائى وليس فنا قائما بذاته .

السينما هى دار العرض السينمائى وما تعرضه من إنتاج محلى أو مستورد ، أى الإنتاج والتوزيع والعرض . والفيلم السينمائى هو النتاج المعبر عن الفن السينمائى كما تعبر المسرحية عن الفن المسرحى واللوحة عن فن التصوير والتمثال عن فن النحت . وللفن السينمائى لغة خاصة فى التعبير الفنى هى اللغة السينمائية ، ولكل فنان سينمائى أسلوبه الخاص فى استخدام هذه اللغة .

وكما تنقسم لغة الأدب الى أجناس مثل القصة والمسرحية والقصيدة والمقال ، وتنقسم لغة الموسيقى الى أجناس مثل السيمفونية والأوبرا والباليه والأغنية تنقسم لغة السينما الى أجناس : الروائى والتسجيلى والتحريك . وفى رأيى اننا نستطيع فى النقد السينمائى العربى وبعد شيوع استخدام كلمة تسجيلى ترجمة لكلمة دكيو مينتارى أن نضيف جنسا رابعا هو الفيلم الوثائقى فى وصف الأفلام التى تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

إن هذه الأفلام المكونة من لقطات سبق تصويرها لاغراض مختلفة تسمى فى اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية وغيرها أفلام الأرشيف أو أفلام المونتاج أو الأفلام المجمعة ، وهى تسميات وصفية تتسم بالسطحية ، وتعامل هذه الأفلام باعتبارها شكلا من أشكال الفيلم التسجيلى ، بينما تختلف جذريا عن الفيلم التسجيلى اختلافها عن الفيلم الروائى وعن فيلم التحريك .

إن الفيلم الروائى ليس الفيلم القصصى ، فكل الأفلام روائية وتسجيلية وتحريكية يمكن أن تروى قصصا ، ولكن الفيلم الروائى هو الذى يستخدم الممثلين والممثلات فى التعبير . والفيلم التسجيلى هو الفيلم الذى يصور موضوعا دون الاستعانة بالممثلين أو الممثلات . والفيلم التحريكى هو الفيلم الذى يستخدم تحريك الخطوط أو الدمى أو غير

ذلك من الاشياء . ولا توجد علاقة بين هذه الأجناس الثلاثة من الفن السينمائى وبين الافلام التى تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

اللقطات التى صورت لأغراض مختلفة مادة خام مثل الصلصال أو الحجر بالنسبة للنحات ، أو الدمية بالنسبة لفنان التحريك ، أو الممثل بالنسبة لفنان الفيلم الروائى ، أو المادة الحية بالنسبة لفنان الفيلم التسجيلى . ولذلك أرى أن كلمة وثائقى فى اللغة العربية ، وبالتالى فى النقد السينمائى العربى ، وهى الآن مجرد مرادف لكلمة تسجيلى ، هى الكلمة التى يمكن أن نصف بها هذا الجنس من الأفلام .

وكما تنقسم اللغات الفنية إلى أجناس ، تنقسم الأجناس الفنية إلى مذاهب كالواقعية والتعبيرية والسوريالية والواقعية الاشتراكية وغير ذلك من المذاهب ، ولا يختلف الفن السينمائى فى ذلك عن غيره من الفنون ، كما لا يختلف الفيلم السينمائى عن غيره من الأعمال الفنية من حيث وجود العناصر الثلاثية المكونة للعمل الفنى ، وهى الشكل والموضوع والمضمون .

وفى إطار هذا التحديد لمفاهيم الكلمات المستخدمة فى النقد السينمائى ، نستطيع أن نحدد مفهوم الفيلم التسجيلى الذى يشوبه الاضطراب والغموض أكثر من أى جنس آخر بين أجناس الفن السينمائى . ولعل أول ما يجب مناقشته العلاقة بين الفيلم التسجيلى والوقت الذى يستغرقه فى العرض .

فهناك ارتباط شائع بين الفيلم التسجيلى والفيلم القصير رغم أن هناك أفلاما قصيرة من كل أجناس الفن السينمائى ، ولا يوجد أى ارتباط منطقى بين مدة عرض الفيلم وبين جنسه الفنى ، وكما توجد أفلام قصيرة من كل الأجناس ، توجد أفلام طويلة من كل الأجناس أيضا .

وهناك ارتباط شائع آخر بين الفيلم التسجيلى والفيلم التعليمى بينما يمكن إنتاج أفلام تعليمية من كل أجناس الفن السينمائى ، فالتعليم أمر يتعلق بالهدف من الفيلم ، وليس بجنس الفيلم . وهذا الارتباط يماثل الارتباط الشائع بين أفلام التحريك وأفلام الاطفال بينما أفلام الأطفال من كل الأجناس ، ولا توجد علاقة بين الجمهور الذى يتوجه إليه الفيلم ، كالأطفال أو العمال أو الفلاحين وبين جنس الفيلم . ويماثل الارتباط بين أفلام الهواة والافلام من مقاس ٨ م و١٦ م ، بينما أفلام الهواة من كل المقاسات ، ولاتوجد علاقة بين احتراف صانع الفيلم أو عدم احترافه ، وبين مقاس الفيلم .

وهناك ثالثا تقسيم شائع للأفلام التسجيلية إلى أفلام آثار وأفلام سياحية وأفلام موسيقى وأفلام فنون تشكيلية وغير ذلك ، مما يجعل من كل موضوع يتناول الفيلم التسجيلى جنساً قائما بذاته ، وهو خطأ فادح رغم شيوعه ، إذ لاتوجد علاقة بين موضوع الفيلم وجنسه الفنى . وخاصة أن كل شىء فى العالم ، وكل مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية يمكن أن يكون موضوعا لأى عمل فنى من أى جنس وبأى لغة . ولا يعقل منطقيا أن نتعامل مع كل موضوع باعتبار ان الأفلام التى تتناوله تمثل جنسا فنيا .

الفيلم التسجيلى هو الفيلم الذى يتعامل فيه الفنان مع المادة الحية ، والحياة هنا لا تتعلق بموضوع التصوير ، فقد يكون الموضوع جمادا مثل الآثار أو اللوحات أو التماثيل ، ولكن المقصود بالمادة الحية المصورة خصيصا للفيلم . وهذا ما يفرق على نحو جذرى بين الفيلم التسجيلى

والفيلم الوثائقى الذى يتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة ، وقد تستخدم فى الفيلم للتعبير عن غرض جديد تماما .

وكما أن هناك أنواعا للفيلم الروائى مثل المأساة والفارس والميلودراما والكوميديا كما فى الفن المسرحى ،

وهى لا ترتبط بالموضوع كأن يكون الفيلم عن الحرب أو الحب أو مشاكل الأسرة أو غير ذلك ، توجد أيضا أنواع

للفيلم التسجيلى لا ترتبط بالموضوع سوآء كان عن لوحة أو مصنع أو غير ذلك ، وهذه الأنواع هى الخبر والحديث والتحقيق والمقال والبحث والإعلان كما فى الصحافة تماما .

ولغة السينما مثل لغة الأدب من حيث إمكانية استخدامها فى التأليف أو الترجمة ، ومن حيث إمكانية استخدامها فى كتابة الشعر أو النثر . فهناك أفلام نثرية من كل أجناس وأنواع ومذاهب الفن السينمائى ، كما أن هناك أفلاما شعرية أيضا . وهناك أفلام مؤلفة ، وأخرى مترجمة تترجم رواية أو مسرحية من لغة الأدب إلى لغة السينما .

وتختلف الأفلام التى يترجم فيها صانع الأفلام عملا فنيا من لغته إلى لغة السينما ، عن الأفلام التى تسجل العرض المسرحى أو الأوبرالى على شريط الفيلم كما هو ، بل ومن موقع عين المتفرج المسرحى دون استخدام اللقطات العربية ، أو أى من مفردات اللغة السينمائية ، مع الاحتفاظ بنفس التوقيت ، وفتح وقفل ستارة المسرح .

ولا تعتبر هذه الأفلام ، وكذلك الأفلام العلمية التى تسجل العمليات الجراحية وما شابه ذلك ، من جنس الفيلم التسجيلى أو أنواعه ، فالكاميرا والشريط فى هذه الحالة مجرد أداة للتسجيل مثل المطبعة ، بالنسبة للكتاب .

دخول تحت التضاد

لك : عشب الله الطالع فى فَوْديْكَ
وأنتَ تخُبُّ على صمتِ « بلالْ »
لك كل شعاع يصعدُ من طاقةِ شوقِكَ
حتى مئذنة الحىِّ الحُبْلى بالخيطِ الأبيضِ
هذا الفاصل بين الجُّمعةِ والسبتْ

* * *

لك : دائرةُ النور المشبوحةُ بين هلالينْ بَعيديْنِ
وأنت تشاركُهم أسمنتَ الوهمِ الغابرْ
والشاى العابرْ
حيث الرِّيحُ موازيةٌ للريح ..
والليلُ يُجلِّلُ هذا السمتْ

* * *

لك : ظلُّ الجنةِ فى الحُلمِ البدوىِّ ..
وأنهارُ الخمر المغشوشةِ ..

والأبكارُ المقصوراتُ الموعودُ بهنَّ الصِّدِّيقون
إذا ناموا فى غفران الجَّبَّانات سِنينَ
وقاموا بعد مجاوزةِ الشمس الخضراءِ
لكَرْمِ الوقتْ

* * *

لك : جدران الفقه الأربعةُ
وكلُّ الأبوابِ القُدسيَّة ، شِبْهِ المشْرَعَةِ :
فمن بابِ التأويل إلى بابِ التحريمِ
ومن بابِ الحكمة حتى الصمتْ

* * *

وأنا لى : الدَّهشةُ
حين تفاجئُنى فى بَهْوِ الأَوْرادِ
فأدركُ أنا صرنا فى ضِدَّيْنِ
صَدرْنا عن لغتيْنْ
ولكنِّى أُوشكُ أن استوقفَكَ
وأسألَكَ الحالَ...
وأفرشَ تُوتَ العينيْنِ لظلِّك فوقَ الأسفلتِ
خبِّرْنى :
هل أَوْشكتْ ؟ !

سياسة جديدة للكوميدى فرانسيز

أعلن « جاك لاسال » المدير العام لمسرح الكوميدى فرانسيز، عن تغير جذرى فى سياسة المسرح، وثورة فى كل المجالات بدءا من اختيار النصوص، والشكل الإدارى، واختيار الممثلين، فانتهاء بالانتقال إلى صالة عرض جديدة، هى « الفيو كولومبييه Vieu-Colombier » وهذا فى رأيه هو الطريق الوحيد الذى يضمن لمسرح الكوميدى فرانسيز، ذى التاريخ العريق الممتد ثلاثمائة وعشر سنين، الاستمرار والفاعلية.

ويلخص جاك لاسال رؤيته، فى ضرورة أن يتجنب الكوميدى فرانسيز مراعاة الماضى على حساب الحاضر، ولهذا سيقوم بتقديم المسرح الفرنسى الكلاسيكى والأجنبى بجانب النصوص المعاصرة. وأن يخرج عن نزعته الانعزالية، ويعطى الأولوية لمخرجين بعيدين عما يُسمّى « روح الكوميدى فرانسيز ». وسوف يقدم مسرح الكوميدى فرانسيز فى ثوبه الجديد، نصوصاً كلاسيكية غير معروفة، وأعمالا لمخرجين أجانب من خارج فرنسا، فضلا عن مخرجين من مجالات فنية أخرى، مثل السينما. ويضيف جاك لاسال، أن هذا ليس إيغالا فى التطرف، ولكنه قانون الانفتاح الفنى.

وفى ديسمبر ١٩٩٢ سينتهى العمل فى قاعة الفيو كولومبييه، ليبدأ تماما عن قاعة « روشيليو Sall Rochelieu » من حيث تنظيمه وبنائه المعمارى وفلسفته.

وسيقدم الكوميدى فرانسيز موسماً مسرحياً مفاجئا، وذلك بتقديمه عدداً من المسرحيات الكلاسيكية التى نادراً ما عرضت

على المسرح ، مثل « الملك يلهو Le Rio sàmuse » لـ « فيكتور هوجو Victor Hago » . فحين عرضت المسرحية لأول مرة فى ٢٢ نوفمبر ١٨٣٢ ، أحدثت فضيحة كبرى كانت كامنة لتوقفها بعد ثلاثة عروض فقط . وبرغم أن المسرحية توصف بأنها سوقية ، إلا أنها ما كانت تستحق سوء التقدير الذى تعرضت له . واليوم يعيد المخرج الفرنسى « جان لوك بوتيه Jean Luc Boutté » إخراج المسرحية معيداً لها اعتبارها . ولقد أخرج جان لوك بوتيه للكوميدى فرانسيز ، مسرحيتين ناجحتين قبل ذلك ، هما : « البرجوازى الطبيب Le Bourgeois gentihome » و« حلاق أشبيليـة Le Barbier de Sécrille » .

وسوف يقدم الكوميدى فرانسيز ضمن سياسته الجديدة مسرحية « الحفلـة التنكريـة Le Bal Masqué » للـيرمـونتـوف Lermontov . وسيقوم بإخراجها المخـرج السوفييتى « أنـاتـولى فاسيلييف Amatoly Vassilev » فى ربيع ١٩٩٢ . ويقول فاسييف : (إن موضوع المسرحية يدور حول لاعبى الورق ، أى حول الحظ . وهذه تيمة نمطية فى الأدب الروسى ، وتقوم حبكتها المسرحية على الغيرة كما فى مسرحية « عطيل » وتُحلّ هذه الحبكة حـلا خاليـا من المعقولية ، على الطريقة المعهودة فى الأدب الكلاسيكى . لقد صاغ « ليرمونتوف » بطلا سلبيـاً فى مواجهة مجتمع أكثر سلبية . إنها تيمة الازدواج التى تتمثل فى الشخصية ونقيضها المشوه ، هذا الازدواج الذى نجده فى كل مكان حولنا) .

وسوف يقدم المخرج الرومانى « لـوسيـان بينتليـيـه Lucian Pintiliè » فى خريف ١٩٩٢ ، مسرحية « المفتش العام » لجوجول Gogol ، وهى مسرحية كوميدية نقدية فى إطـار من الواقعيـة اللاذعة ، حيث لا تعرض المسرحية ظاهرة الفساد عرضا بسيطا ، على المستـوى الاجتماعى والفـردى فحسب . بل تتوغل إلى مستوى يتيح لنا أن نتأمل الفساد تأملا عميقا ، وأن نتبين دوافعه وأبعاده جميعا .

ويقدم المخرج المصرى يوسف شاهين فى فبراير ١٩٩٢ ، مسرحية « كـاليجولا Caligula » لكـامو Camus . ويعتبر هذا تحديا حقيقيا ليوسف شاهـين ، الذى يقـوم بالإخراج المسرحى لأول مرة ، بعد إنجازاته المتميزة على مدار تاريخه الفنى فى السينما ، الذى توَّجه بفيلمه الأخير « إسكندرية كمان وكمان » وليس هذا التحدى هو الوحيد ، فرغم أن أعمال كامو الروائية لا تزال تحتفظ بقيمتها الفنية ، إلا أننا لا نستطيع أن نقول نفس الشىء بالنسبة لمسرحه ، بغض النظر عن النجاح الذى حققته مسرحية «Caliguga» عند عرضها الأول .

وهناك سؤال أخير يظل مفتوحاً هل يستطيع « الكوميدى فرانسيز » أن يخرج من معبد التقـاليد الرصينة ، الذى ظل حبيسا بين جدرانه ثلاثمائة وعشر سنين ؟ إن الإجـابة عـلى هـذا السؤال ، ستحسمها الأنشطة المقبلة لذلك المسرح العتيق ، الذى يتطلع الآن ، لا إلى الارتباط بالحاضر فحسب ، بل أيضا إلى استشراف المستقبل .

ماجدة رفاعة

هاملت فى الصعيد.. أيضا

لولا بعض التجارب التى يقدم عليها بعض من الشباب لاعتقدت ان المسرحيين فى مصر قد نسوا أن هناك مسرحا عالميا، يحتوى تراثه على ذخيرة لا تنفد من الاعمال الحية التى يمكن لها أن تنبض على خشبة المسرح. وفجاة بعد ان قدمت فرقة المسرح الملكى الإنجليزية، فى شهر ديسمبر الماضى. عملين من اعمال شكسبير هما «الملك لير» و« ريتشارد الثالث»، إذا بهذا الموسم المسرحى يشهد ثلاثة أعمال لشكسبير، «ماكبث» على المسرح القومى، «مسخرة الملك لير» وهى رؤية مسرحية مميزة لهذا العمل، تحتاج إلى نظرة متفحصة، اما العمل الثالث فقد خرج إلينا من مسرح الأقاليم، ففى بيت ثقافة ببا فى «بنى سويف» قدم المخرج همام تمام عرضا عن مسرحية «هاملت» تحت اسم «موال همام»، وسنحاول هنا ان نتابع هذا العمل.

بين اعمال شكسبير، تحتل «هاملت» موضعا متميزا ومثيرا لاهتمام النقاد والمهتمين بالمسرح والمشاهدين على مدى تاريخها، يقول الناقد البولندى المعاصر «يان كوت»: (انها اغرب مسرحية فى تاريخ المسرح كله)، ولانها مسرحية غريبة وجميلة وممتعة، ومحيرة أيضا، فإن ما كتب عنها فى أوربا، ربما يفوق ما كتب عن الكتاب المقدس نفسه.

ويقول لنا «يان كوت» أيضا: (لا يمكن تمثيل هاملت باكملها لان ذلك يستغرق زهاء ست ساعات، فلابد من انتقاء واجتزاء وحذف، ولعل هذا الأمر هو الذى يحملنا على قبول ما قدمه لنا الكاتب الراحل «محمود إسماعيل جاد»، عندما اقدم على تمصير بعض أعمال شكسبير ومن بينها «هاملت». ولست من المتحمسين لما يسمى بالتمصير، أو الإعداد، إلا فى نطاق الضرورة الفنية القصوى، وحينما لا يجد الكاتب وسيلة اخرى

كى ينقل للناس ما فى وجدانه ، ولكن هذا موضوع آخر .

إن أول ما يلفت النظر فى هذا العرض ، هو الاستقبال الحافل الذى قوبل به من جماهير بلدة إقليمية صغيرة فى قلب الصعيد ، ربما لا يتاح لها أن تشاهد عروضا مسرحية إلا مرة كل عام ، وربما كل عدة أعوام ، فلقد امتلأ المسرح المتواضع بمئات من المتفرجين ، الذين تجاوبوا تماما مع العرض تجاوبا لو شهده المسئولون عن الثقافة لشعروا بجسامة الدور المنوط بهيئة قصور الثقافة وبالمسرح فيها . ومن الواجب هنا أن نرصد هذه الظاهرة بدقة ونحللها لنفهم أبعادها .

فإلى جانب شوق الناس فى الأقاليم إلى المسرح وإلى الفرجة بالدرجة الأولى ، لابد من أن تكون هناك عناصر فنية قد ساهمت بدور مهم فى إذكاء هذا الشوق وتأكيده .

وأول هذه العناصر فى نظرى هو حماس فريق الممثلين وعشقهم لفنهم ، هذا الأمر الذى يتكرر دائما فى كل عروض الفرق الإقليمية ، وهم ممثلون موهوبون موهبة فطرية ، قليل منهم من أتيح له أن يصقل موهبته فى معهد دراسى متخصص أو فى تدريب مكثف طويل .

وثانى هذه العناصر هو استخدام المخرج لمغنِّين وموسيقيين شعبيِّين من البيئة ذاتها ، وعلى رأسهم الحاجة « عويسية عبد الستار » التى قامت ـ بغنائها الشجى ـ بدور الراوى لما حدث فى موال « همام الصعيدى » .

وثالث هذه العناصر هو استخدام المخرج للأراجوز ، بديلا عن فرقة الممثلين التى استعان بها « هاملت » فى النص الأصلى ، للكشف عن انفعالات أمه ، وزوجها الملك .

ورابع هذه العناصر هو الصياغة الشعبية التى قدمها « محمود إسماعيل جاد » ، حيث حول الصراع ما بين « هاملت » والملك ، من صراع يَجْـرى فى أروقة القصور ، إلى صراع ما بين القرية المسالمة وعمدتها الظالم المستبد ، كما حول « همام » إلى بطل شعبى ، بدلا من « هاملت » البطل الفرد الذى تنبع مأساته من تردده .

إن نصا آخر من نصوص « شكسبير » ، أو غيره ، لا يحتمل كل هذه التغيرات والتعديلات ، مثلما يحتملها نص « هاملت » ، دون أن يتأثر العمل الفنى تأثيراً كبيرا مخلا بقيمته فى الأغلب ، وترجع إمكانية ذلك فى هاملت ، إلى اتساع نطاقها الذهنى الذى يحتمل الكثير من القضايا الكونية والانسانية والسياسية والعائلية ،

وبالرغم من أن الحدوتة فى « هاملت » ، لا تعدو أن تكون قشرة رقيقة لكثير من المعانى العميقة ، إلا أنها هى نفسها تشكل قالبا يتسع للعديد من القضايا والأشكال الذهنية والفنية ، وقد أتاح ذلك للمعدّ ، أن يجدِّد المسرحية من التفاصيل التى تصنع عالم « شكسبير » الواسع المعقد ،

واكتفى بالحدوتة البسيطة المعروفة ، وسرَّب فى ثنايا معالجته ، تفاصيل كثيرة من البيئة المصرية ، بشكل لم يخرج عن الأصل كثيرا ،

وذلك لقدرة النص الكبيرة على احتمال ذلك ، إن نجاح المعدّ فى ذلك ، يرجع إلى حد بعيد إلى أن الوجدان الشعبى يريد دائما أن ينتصر الخير بأية وسيلة ، سواء كانت وسيلة منطقية أم لا ، المهم أن تكون الوسيلة فى قالب ممتع .

ولولا إدراكى لطبيعة الظروف التى يعمل فيها مخرجو مسرح الاقاليم ، والتى تقصُر دائما عن تلبية رغباتهم الفنية ، ليس من الناحية المالية بل من سائر النواحى الأخرى أيضا ، لولا ذلك لحاسبت المخرج حسابا تفصيليا عن دقائق عمله ، وكيفية توظيفه لأدواته الفنية ، ولكن كيف يمكن لنا ذلك ونحن نشاهد عرضا كهذا ، وجهدا كهذا وحماسة كهذه ، على مسرح شديد التواضع ، خشبته شديدة الضيق لأنها لم تعد أصلا للعروض المسرحية ؟ ! وتكاد تنعدم بالمسرح أية امكانيات صوتية أو إمكانيات للإضاءة ، هذا إذا رضينا بأن الديكور يمكن الاستغناء عن الكثير من تفاصيله ، ولكن ينبغى لنا أن



نحمد للمخرج - إلى جانب جرأته الفنية - أنه قدم لنا فرقة بها الكثير من المواهب الحقيقية ، وهو جهد لو تعلمون كبير .

وعلى رأس هذه المواهب ، الفنان « حمدى الديزل » الذى لا أعرف إن كان هو اسمه الحقيقى أم أنه اسم مستعار . هذا الممثل يتمتع بحضور عالٍ ، ولا أشك فى قدرته على منافسة ممثلين كبار ، لو أُتيحت له الفرصة ، وكذلك زملاؤه من ممثلى هذه الفرقة المغمورة .

إن اهتمام المسرحيين فى مصر بتراث « شكسبير » ، خاصة فى هذه التجربة ، ليعكس صورة صادقة لحالة المسرح المصرى هذه الأيام ، إنها صورة يختلط فيها شوق الناس إلى فن رفيع ليس فى قدرتهم أن يشاهدوه كثيرا ، بتوق الفنانين إلى تقديم مثل هذه الأعمال الجليلة . على أن الفنانين الجادين لا ينجحون دائما فى تقديم ما يريدون ، فدون ذلك عقبات لا تحصى ، يفرضها الواقع التعيس الذى يعيشه المسرح فى مصر بسبب ظروف كثيرة . والصورة كلها تبدو قديمة بالية ، فبدلاً من أن تفوح بعطر الذكريات الجميلة تجاهد الآن لكى تنفض عن ملامحها ما تراكم من غبار .

فكرى النقاش

الإفلاس الروحى وتمزقات الشباب

فى روسيا جورباتشوف

هذه واحدة من أقوى المسرحيات التى شاهدتها على المسرح منذ عدة سنوات ، وهى أقوى المسرحيات التى شاهدتها على الإطلاق لكاتبة ، فنادرا ما يحظى المسرح بكتابات من هـذا الطـراز الرفيـع ، ولكن كاتبـة هـذه المسرحية لـودميلا رازومـوفيسكايـا Ludmilla Razunovskaya طالعة من قلب تراث مسرحي وأدبي عريق ، هـو تراث المسـرح الـروسي والأدب الروسي ، بكل انشغالاته بـالقضايـا الروحية والأخلاقية الكبـرى ، وميله الـواضـح للتنقيـب فى الأغـوار الإنسانية ، ولكنهـا فى الوقت نفسـه طالعة من إهاب التجربـةالسوفيتيـة بكل إحباطاتها وتناقضاتها ومثالياتها المفعمة بالبراءة التى تشارف أحيانا تخـوم السـذاجـة المفعمـة بـالعمق و الدلالة ، والمسـرحية التى أعنيهـا هنـا هى مسرحيـة (العزيـزة إيلينا سـرجيفينـا Dear Elna Segeeevna) التى افتتـح بهـا مسـرح الجيـت بلنـدن مـوسمـه المسرحى الجديد الذى كرسه للمرأة فى المسـرح العـالمى ، وبمعنى آخـر للمسرحيات الهامةالتى كتبتها المرأة فى هـذا المسـرح . لأن مسـرحيـة (العزيزة إيلينا سرجيفينـا) ليست بـأى حال من الأحـوال من المسرح الذى يمكن أن تطلق عليه مصطلـح المسـرح النسائى ، بـالـرغم من أن كـاتبتها امـراة ، لأن هم المسرحيـة الاساسي ليس هما نسائيا خـالصا ، ولكنه هم اجتماعي وإنسـاني عام . صحيح أن بطلتها الأساسية امرأة في مأزق نسوى خـاص . فقد كـان من الممكن أن يكـون ثمة رجـل فى هـذا المأزق دون أن يقلل هـذا من أهمية المسرحية أو يغيرها ، ولكن لجـوءها للمرأة كثف المشكلة وعمقها ، كما أن بنيتهـا الفنيـة المتينـة منحت بقيـة الشخصيات النسائية منها والرجالية نفس القـدر من الاهتمـام الـدرامي الـذي يشـد المشـاهـد طـوال وقت العرض ،ويمنح البناء المسرحى بعده الموسيقى الرهيف .

وكـاتبـة المسـرحيـة لـودميـلا رازومـوفيسكايـا التى تخـرجت من

معهد لينتجراد للمسرح والسينما والموسيقى ، ثم اكملت دراساتها المسرحية العليا فى موسكو هى أشهر كاتبات المسرح الروسى المعاصرات بلا نزاع ، وأكثرهن شعبية فى الاتحاد السوفيتى وخارجه على السواء بالرغم من أنها لاتزال فى منتصف الأربعينات من عمرها . ليس فقط لأن مسرحياتها تتسم بالجرأة والقدرة على النفاذ إلى أغوار المجتمع الروسى المعاصر . ولا لأن مسرحيتها التى نتناولها هنا والتى كتبتها فى نهاية السبعينات تعرضت للمصادرة ، وظلت ممنوعة فى الاتحاد السوفيتى لأكثر من خمس سنوات قبل أن تتاح لها فرصة العرض لأول مرة فى منتصف الثمانينات فتصبح على الفور واحدة من أنجح المسرحيات الروسية وأكثرها شعبية ، ولكن ايضا وأساسا لأن مسرحها ابن تراث المسرح الروسى العظيم بعمالقته الكبار من جوجول وتورجينيف إلى تشيخوف وجوركى ، ولأنها تلميذة مخلصة لأعظم كتاب هذا المسرح قاطبة وهو أنطون تشيكوف ، من حيث اهتمامها بالكشف عن المآسى العظمى الثاوية فى ثنايا تفاصيل الحياة المفرطة فى العادية ، وقدرتها على بلورة هذا الحس المأساوى الفاجع ، والكشف عن أخطاء أبطالها المأساوية من خلال نسجها لشبكة مغوية من الأحداث البسيطة العادية التى لا يحدث فيها شيىء ملفت للنظر ، والقادرة فى الوقت نفسه على تعرية دوافع الشخصيات والكشف عما يدور فى طوايا انفسهم من نزعات ونزوعات . وقد ظهرت للكاتبة حتى الآن ، بالإضافة إلى مسرحيتها الحالية التى تعرض الآن فى أكثر من مسرح فى الاتحاد السوفيتى فضلا عن عدد من المسارح العربية ، عدة مسرحيات أخرى أهمها : (تحت سقف واحد) و (حديقة بلا تراب) و (مايا) .

وتبدأ مسرحية (العزيزة إيلينا سيرجيفنا) ببداية من تلك البدايات التشيكوفية العادية . امراة ، هى إيلينا العنوان ، تقدم بها العمر وإن لم يترك فيها شيئا من مرارة العوانس اللواتى فاتهن قطار الزواج ، تعود وحيدة إلى شقتها الموسكوفية المتواضعة بعد يوم عمل مجهد وقد بدت عليها علامات الإرهاق ، فتخلع ملابسها ، وتخرج سلسلة مفاتيحها من جيبها وتغلق باب شقتها وراءها من الداخل . وترتدى روبا منزليا متواضعا ، وتعد لنفسها فنجانا من الشاى وتتمدد مسترخية أمام التليفزيون الذى يكرر عليها فيما يبدو محفوظ الدعاية الحزبية والانجازات البيروقراطية ، أقول فيما يبدو لأن التليفزيون كان يذيع برامجه بالروسية فقد اعتنى الإخراج ، وفقا للمدرسة الروسية الستانسلافيسكية ، بالتفاصيل الواقعية الدقيقة ، وكنا نتعرف على نوعية هذه البرامج من طريقة استجابة إيليناسيرجيفنا لها . وتتثاءب إيلينا من الملل وتكتب خطابا لأمهاالتى تعالج فى مصحة بعيدة نسبيا عن المدينة تعرب فيها عن افتقادها لها ، وتعلقها بها بطريقة تشف عما تعانيه إيلينا من الوحدة ، ثم يتغلب عليها الملل من جديد وتوشك على الاستسلام للنوم فى مقعدها المريح أمام التليفزيون . وفجأة يدق جرس الباب فيبدو من جفلتها الداهشة انها لا تتوقع أحدا فى مثل هذا الوقت ، وقد هبط الليل على المدينة ، ولكنها تتقدم نحو الباب وكأنها تتقدم نحو الكارثة . لأن انفتاحة الباب كما سنعرف قد فتحت معها أبواب الجحيم . ولكنه كما هي الحال فى المسرحيات الروسية الجميلة ، جحيم ذو وجه أليف باسم يتسلل إلينا برقة ومراوغة تكشف لنا عن مسئوليتنا عنه ، وعن دورنا فى

تخليق ملامحه ، وعن جدارتنا به فى وقت واحد .

فما ان تفتح إيلينا الباب حتى تفاجأ باربعة من تلاميذها (ثلاثة تلاميذ وتلميذة واحدة) ، وقد جاءوا لها بعد انتهاء الامتحانات بهدية وباقة من الورد يهنئونها بعيد ميلادها . ويعربون لها عن تقديرهم لدورها كمدرسة نموذجية لهم ، بذلت كل جهدها حتى علمتهم الرياضيات برغم صعوبة هذا الموضوع بالنسبة لهم ، وأنهم جاءوا يقدمون لها هديتهم وورودهم وينسحبون حتى لا يقحموا انفسهم عليها ، ولكن إيلينا سيرجيفنا تصر على دعوتهم فقد افرحتها هذه اللمسة الرقيقة ، فلم تكن تتوقع أن يتذكر عيد ميلادها أحد وأمها فى المستشفى . وأدخلت هذه المبادرة الجميلة على نفسها الحبور . بل إن مقاومتها الأولية للهدية الثمينة التى جاءوا بها وهى طقم من كؤوس الكريستال الغالية ، ما تلبث أن تلين أمام إلحاحهم ، وتبريرهم للأمر بانه تعبير عن محبتهم الخالصة ولا يمكن تفسيره بالرشوة أو بأي محمل سيىء لأنهم قد أدوا امتحانهم النهائى ، وهو ما يقابل امتحان الثانوية العامة عندنا ، ويستعدون لمغادرة المدرسة ليلتحق كل بالكلية أو المعهد الذى يرومه ، فتتراجع عن رفضها . وهذا التراجع عن قبول هدايا طلبتها ، والضعف إزاء إلحاحهم هو نقطة الضعف الاساسية أو الخطأ المأساوى الذى سيسفر عما سيحيق بها من أهوال . وتبدأ طقوس الاحتفال الصغير المتواضع بعيد ميلاد هذه المدرسة المثابرة التى نكتشف أثناءها مدى تواضع حياتها ، وما أصاب أحلامها من إحباطات ، وكيف أنها لا تزال تعيش فى شقة صغيرة مع أمها العجوز التى أصابها المرض ، ونقلت مؤخرا لمستشفى بعيدة وعادية ، ومع ذلك فإنها لا تشعر بأى حال من الأحوال بالمرارة لتواضع إنجازاتها ، بل تمنحها وظيفتها قدرا كبيرا من الإحساس بالإنجاز والتحقيق ، فهى لا تشعر بأنها تعلم تلاميذها الرياضيات فحسب ، ولكنها تبذر فيهم بذور القيم والمثل الإنسانية التى تؤمن بها . والتى تتكون من شبكتها المتداخلة بنية المجتمع الاشتراكى المثالى ، الذى لا يكتفى بإنجازاته بل يسعى دائما الى حفز همته بالأحلام الراغبة فى تحقيق المزيد ، وفى تجاوز كل ما تأتى به آليات التطبيق من عثرات .

أمام هذه الرؤى المثالية البسيطة التى تتسم بخصوصيتها الروسية كذلك تبدأ آليات الكابوس فى التخلق حينما يدور النقاش حول إنجاز الطلاب فى الامتحان الذى نعرف أن المدرسين سيصححونه غداً ، وان إيلينا سيرجيفنا هى التى معها مفتاح غرفة « الكونترول » التى حفظت فيها أوراق الامتحانات . ويكشف لها فولوديا الطالب فى صفها عن أنه لم يجب عن أى من أسئلة امتحان الرياضيات وسلم ورقة إجابته بيضاء ، وأنه يتوقع الرسوب فى مادتها ، وهذا الرسوب ، أو حتى الحصول على الحد الأدنى الذى يمنح عادة للراسبين حتى لا يسيىء رسوبه الى نتيجة المدرسة ككل ، سيدمر فرصته فى الالتحاق بكلية الغابات التى تمنى طوال حياته أن ينجح فى دخولها . كما يعرب لها باشا الطالب الآخر عن أنه لم يجب على كل الاسئلة وأخطأ فى حل بعض المسائل ومن هنا فإنه لن يحصل على التقدير الذى يؤهله للالتحاق بمعهد بوشكين للآداب ، ويلقى باللائمة فى حرمان بلده من فرصة تحوله إلى كاتب كبير كبوشكين الذى كان ضعيفا فى الحساب ، على النظام التعليمى السقيم الذى يجبر طالبا مولعا بالأدب مثله وقارئا لكل نصوص

ديستويفسكى على دراسة مادة سقيمة كالرياضيات ، بل إن نجاحه وحده فيها لا يكفى للسماح له بدراسة الآداب التى عشقها طوال حياته . كما أن عدم دخوله هذا المعهد سيدمر حياته وحياه زميلته ليااليا التى يحبها . وينوى أن يقيم حياته معها .

اما ليااليا الطالبة الوحيدة التى جاءت معهم فإنها تحتاج هى الأخرى ، ولكن بدرجة أقل حدة من فولوديا وباشا ، إلى رفع درجتها حتى تضمن لها مكانة مرموقة فى المستقبل . وإن كانت لا تهتم كثيرا بهذه المسألة فهى لا تأبه بنتيجة الامتحان لأنها تعتمد أساسا على أسلحتها النسائية . وعلى براعتها وجمالها وقدرتها على إغواء الرجل المناسب فى المستقبل . وتدرك أن عليها الحفاظ على عذريتها حتى تقدمها لمن يستطيع أن يوفر لها أرغد نمط من الحياة . فهى لا تريد أن تكرر مثال أمها أمينة المكتبة التى تكدح فى وظيفتين حتى توفر لابنتها ما تشتهيه من الملابس الغالية والمستوردة من أحدث صيحات « الجينز » الأمريكى . ومع أن هذه التصريحات تصدم إيلينا التى لا تزال تؤمن بالمثل ، والإيثار ، والتى تدرك أن هجوم ليااليا على أمها ينطوى على هجوم ضمنى عليها ، ولا تصدق أن طالبة لها تفكر فى نفسها بعقلية النخاسين . بل وتصدم باشا الذى توهم أنها تحبه ، وأنها جاءت معهم حرصا على مستقبله وتدعيما له لأنه يهيم بها . فإنها تستطيع بسرعة ومهارة أن تهدىء من روعه ، وتؤكد له أنه سيكون هذا الشخص الذى ينال شرف فض بكارتها لو استطاع بالفعل النجاح وأصبح شاعر روسيا الجديد ، ولكننا نتأكد من خلال تهدئتها له أنها على استعداد للتضحية به في أول فرصة تسنح لها للصعود إلى العلالى . ويزيد هذا الأمر من حدة ألم باشا الذي أنفق زمنا طويلا فى استيعاب عالم ديستويفسكى الرحيب ، وها هويبرهن لمدرسته أمامنا على معرفته الدقيقةبعالم هذا الكاتب الكبير وعلى تمكنه من تفاصيله بصورة لا تملك إزاءها إلا الانبهار ، بل إنه يوشك فى كثير من مواقفه أن يكون إحدى الشخصيات الطالعةمن عالم هذا الكاتب الروسي المتخم بالممسوسين والمعذبين .

وعالم ديستويفسكي فى هذه المسرحية ليس فى الواقع إلا مدخلا لفتح أبواب العلاقات التناصية والتاريخية الثرية لها ، فعلى المستوى التناصى تعقد المسرحية كما سنرى جدلا ثريا بين الواقع والأزمة الروحية التى تدخلنا تناقضاته فيها ، وتكسب تفاصيل الأحداث العادية الكالحة بعدا يقترب بها من الامثولة الفلسفية والروحية المؤثرة كما هو الحال فى عالم هذا الكاتب الروسي العظيم . وبالإضافة لديستويفسكى هناك بوشكين والشاعر الروسي بولات أوكودجافا Bulat Okudzhava وسوفوكليس الذى تشير المسرحية أكثر من مرة إلى رائعته أنتيجون وهى إشارة ذات دلالات مزدوجة بالنسبة للشخصيتين النسائيتين إيلينا والطالبة ليااليا التى صحبت زملاءها الثلاثة فى هذه الزيارة . أما على الصعيد التاريخى ، فإن المسرحية تعيد خلق مأساة شاعر روسيا الكبير بوشكين ، لأنها لا تحيلنا إلى بوشكين وحده ، وإنما إلى زميل دراسته الامير جورشاكوف الذى رافق بوشكين فى نفس الفصل بمدرسة الليسيه وكان ترتيبه هو الأول دائما على فصله ، واصبح من أنجح دبلوماسي روسيا نتيجة لموهبته وإصلاته الوطيدة بمؤسسة السلطة . ومن خلال إعادة خلق مأساة بوشكين لا تريد المسرحية فحسب أن تكشف لنا كيف

يعيد التاريخ نفسه في الواقع الروسي المعاصر ، وإنما عن المفارقة الناجمة عن تخليد المجتمع للشاعر العظيم بوشكين ، وتكريسه في الوقت نفسه للآليات التي صنعت مأساته كما سنرى . لأنه إذا كان باشا هو المقابل المعاصر لبوشكين الذي كان بارعاً في اللغة والآداب ضعيفاً في الرياضيات ، فإن صديقه ، الطالب الثالث ، فينيا هو التجسيد الحي للأمير جوشاكوف . إنه الأول دائماً على الفصل وهو بارع في كل المواد ، وعلى علاقات أسرية وطيدة بذوي النفوذ . ويضمن مكانه بلا نزاع في معهد العلاقات الدولية المقصور على النابغين وأبناء الطبقة الحاكمة .

لكن هذه المقابلة السطحية بين هذين الطالبين وبين نظيريهما التاريخيين ليست إلا التمهيد الضروري للمقابلة الأعمق بين ما يمثله النظيران التاريخيان من رؤى وتصورات أساسية حول الواقع الروسي والمصير الروسي في العالم الذي تعصف به رياح التغيير العاتية ، فيتارجح مصيره بين رؤى الشاعر المثالي المترع بالحلم والبراءة ، المتمسك بنبل أخلاقيات الماضي وشهامة الفروسية الرومانسية ، وبين تصورات المثقف العملي « البراجماتي » وأفكاره الذرائعية التي تقترب كثيراً من الميكافيلية حيث تبرر الغايات كل الوسائل ، وتتضاءل أهمية الروادع الأخلاقية حتى تتلاشى كلية ، وتصبح نجاة الذات الفردية بأي ثمن ، حتى ولو كان ذلك الذي دفعه فاوست ، هي أسمى الغايات ، فما أن تأخذ الأحداث في التفتح تدريجياً حتى تتكشف لنا طبيعة المفارقة بين رؤى الشاعر وتصرفات رجل السلطة ، بين أحلام التائر ومناورات السياسي ، بين بوشكين وجورشكوف ، أو بالأحرى بين باشا وفينيا . فبعد أن بدأ الاحتفال ودارت الكئوس بالشراب الذي أحضره الطلاب معهم ، وتصوروا أنه قد أضعف مقاومة إيلينا أو خدر ضميرها اليقظ ، أخذ الطلاب في الكشف عن دافعهم الخفي أو الحقيقي من الزيارة ، ومع هذا الكشف يتخلق كابوس المسرحية الرهيب أمام أعيننا .

فالهدف الحقيقي من زيارةطلابها لها ليس شكرها أو الاحتفال بعيد ميلادها . وإنما إشراكها في مؤامرة قذرة للتغطية على إخفاقهم . وعندما تبدأ عملية الاستجواب والمساطة بعدما جرف الهدف الحقيقي من الزيارة معه أي وهم بحب الطلاب لها أو تقديرهم لتفانيها . وأثناء هذا الاستجواب الذي يدور في مناخ مسرحي مشحون بالتوتر ، تسأل إيلينا بعد أن عرفت دوافع الطلاب الثلاثة الذين أخفقوا في حل الأسئلة الطالب النجيب الرابع فينيا عن دوافعه من المشاركة في هذه التمثيلية السخيفة ، فهل أخفق هو الآخر في الإجابة على أسئلة الرياضيات ؟

فيجيب بنعومة ثعبان مراوغ أنه أجاب على كل الأسئلة ، وحل كل المسائل بدقة ووضوح متناهيين ، وأنه يضمن الدرجة النهائية كالعادة ، ولكنه جاء حقاً للإعراب عن شكره لما قدمته لهم من جهود ، وللاحتفال بعيد ميلادها ، ولمساعدة أصدقائه في تحسين فرصتهم . ومع ذلك فهو أكثر الطلاب الأربعةحاجة إلى المفتاح ، ليس فقط لأن مطامحه أكبر من مطامحهم ، ولكن أيضاً لأن الفكرة كلها فكرته . وهو الذي سوغها لهم ، وراهنهم على نجاحها ، وحاجته إليه هي التي تكسبه دلالاته الرمزية . فالمفتاح بالنسبة له ليس مجرد وسيلة لتغيير نتيجة امتحان زميلين ، ولكنه غاية في حد ذاته ، إذ تتجسد عبره

القدرة على فتح الأبواب الموصدة ، والتغلب على الإرادات المعاكسة . فهو قائد هذه المجموعة الصغيرة أو الكتيبة الشبابية الصغيرة التى خرجت للبحث عن المستقبل وتأمينه فى روسيا الجديدة الحافلة بالتغيرات السريعة المتلاحقة . وقد راهن بقيادته ذاتها على النجاح فى هذه المهمة . واعتبرها امتحانا له يؤكد عبره قدرته على أن يكون جديرا بالمهمة التى يرصد نفسه لها : تمثيل روسيا الأم فى العالم كدبلوماسى لامع ، وكابن حقيقى للجيل الجديد : جيل المرحلة الجورباتشوفية .

ويتطوع فيتيا على الفور لمساعدة إيلينا نفسها ، فيأخذ تفاصيل حالة أمها ومكان إيداعها حتى ينقلها بنفوذه الكبير من المصحة النائية التى تعالج فيها إلى عيادة أحد الأساتذة المتخصصين والمشهورين فى علاج المرض الذى تعانى منه أمها . وتشعر إيلينا بلحظة من الضعف تعرب فيها عن امتنانها له ، ولكنه يؤكد لها أن المسألة بسيطة وفى حكم المنتهية . ويطلب منها أن تنظر فى أمر أصدقائه ، وأن تعطيهم المفتاح حتى يقوموا بلعبتهم الصغيرة التى لا ضرر منها . فهم حقا يحبونها ، وهى الأخرى تحبهم وتتمنى لهم الخير ، ولذلك لابد من مساعدتهم على تحسين مستقبلهم ، وهو أمر سينعكس عليها ولاشك بالخير العميم ، لذلك فإن من صالح الجميع أن تعطيهم المفتاح ، اما هو فسيظل معها حتى يتسلل باشا وفولوديا إلى المدرسة تحت الظلام لاستبدال الأوراق والعودة دون أن يكتشف أحد شيئا ودون أن تتعرض هى لأى خطر . وترفض إيلينا هذا الأمر بشكل قاطع ، فتبدأ لعبة الترهيب والترغيب بالإقناع والاستعطاف والملاينة ووعود الرشوة . وتعلن إيلينا عن ضيقها بالأمر كله وتهدد بالهرب من هذا الكابوس والصراخ أو استدعاء الشرطة فيبدأ الشق الآخر من اللعبة على الفور ، الترهيب ، ويأخذ كريشيندو العنف فى التصاعد . يغلق فيتيا باب الشقة بالمفتاح من الداخل ويضع سلسلة المفتاح فى جيبه ، مغلقا الباب أمام الهرب من المواجهة . ويعلن أنه ما لم تستجب لمطالبهم بالحسنى ، فليس أمامهم سوى استخدام العنف معها . ويبدءون فى التحرش بها وإيذائها جسديا ، وبعد رفع صوت الراديو وقطع سلك التليفون وبهدلة الشقة يأخذون فى تحطيم كل شىء بها متصاعدين بالحركة والعنف حتى ذروته ، وحتى يبلغ السيل الزبى بالمشاهدين الذين يتململون فى مقاعدهم كمداً فتضاء الأنوار وتبدأ الاستراحة لالتقاط الأنفاس ، أو التفكير فى هذا المأزق الإنسانى والروحى الرهيب .

فالقسم الأول من المسرحية هو قسم توجيه الصدمات للمشاهد الروسى حتى يفيق من دعة أمنه وتصوراته القديمة ، وحتى يدرك أن الخطر محدق به وبمجتمعه من كل صوب . وهو قسم طرح الأسئلة الملحاحة عن المستقبل والمصير ، وعن نوعية المفتاح ، الرمزى والحقيقى ، الذى يفتح للشباب أبواب المستقبل . أما القسم الثانى فهو قسم صراع الإرادات والعوالم . صراع العالم القديم الذى يتمثل فى إيلينا التى ترمز فى مستوى من مستويات المعنى فى المسرحية إلى روسيا الأم نفسها ، فى الحفاظ على قيمة وتبرير مشروعه ضد العالم الجديد الطالع من إهاب هذا العالم القديم وضده . فقد عاش أبناء هذا العالم الجديد كل تفاصيل إحباطات المشروع القديم وإخفاقاته . ومن هنا فإن قدرته على نقد العالم القديم تتسم بالحدة والبراعة ، لكن هذه البراعة سرعان

ما تتبدد إزاء غياب أى مشروع قيمى أو جمعى يطرحه هذا العالم الجديد كبديل لكل ما ينقده : فليس لديه إلا حفنة من الذوات الفردية التى قد تجمعها مصلحتها لحظة ، ولكن سرعان ما يفرقها افتقارها للرؤية الجمعية عند أول مشكلة .

فباشا ذو الروح الشاعرية ، والذى يصدمه تفكير ليااليا المادى الفج ، وميكيافيلية فيتيا الشريرة ، سرعان ما يستعيد إيمانه بمثاليات الأدب الروسى عندما تصمد إيلينا لكل التهديد والوعيد ، وترفض نهائيا إعطاءهم المفتاح ، فيؤكد لفيتيا : ألم أقل لك ؟ لكن هذا التأكيد على صلابة العالم القديم وقدرته على مقاومة كل ما يقدمه العالم الجديد من ترغيب وترهيب معا ، يستثير فيتيا للمزيد من العدوانية ، والتفكير السريع ، والتلاعب من جديد بأعصاب إيلينا ورؤاها معا . أما ليااليا فإنها سرعان ما تضج بتصاعد موجة العنف وتطالب بإنهاء اللعبة والانصراف ، فقد انتصرت إيلينا بروحها وتماسك قيمها القديمة التى لم تحقق لها الكثير على الصعيد المادى ولكن يقينها فى قيمتها الفكرية والأخلاقية أهم لديها من أى تحقق مادى لاقيمة روحية له .

وتوشك أن تنضم لإيلينا فى الصراع الحاد الدائر بينها وبين فيتيا ، وخاصة عندما تكتشف فيها براءة أم لا تريد أن تصدق أن أبناءها قد انحدروا إلى أسفل درجات القاع ، وتقع فى شبكة فيتيا الذى قال لها إن الأمر كله كان لعبة للبرهنة لهم على أن العالم ما يزال عامرا بالخير ، بعد أن كاد باشا أن ينتحر يأسا مما فيه من انحطاط . وأن كل ما جرى كان يستهدف استعادة يقين باشا فى البشر وصرفه عن النزعات الانتحارية التى تتناوشه . وحينما يبلغ الأمر حد السخرية القاسية من إيلينا تنضم إليها ليااليا ، وقد عجزت عن إقناع الجميع بالانصراف . أما فولوديا فإنه الآخر يتراجع ويغرق نفسه فى الشراب .

لكن فيتيا هذا المناور الوحشى الأريب الذى انضجه الشر وأكسبه استشراء الفساد حنكة كهل ملعون وهو لايزال فى مقتبل العمر ، يرفض الاستسلام . فقد باع روحه لفاوست هذا المجتمع الذى تخثرت فيها المثل والأحلام ، وزحفت فيه جرثومة النجاح التجارى إلى مكمن الروح . إنه فيتيا الذى أجاب على كل الأسئلة ويعرف كل الطرق المفضية إلى النجاح ، ويضمن مكانه فى معهد الشئون الدولية الذى يتخرج منه دبلوماسيو هذا المجتمع ونخبته القائدة . ومع أنه أقل الطلاب حاجة إلى المفتاح ، إلا أنه أشرسهم رغبة فى الحصول عليه . فلم يعد المفتاح بالنسبة إليه هدفا حقيقيا كما هو الحال بالنسبة لزملائه الثلاثة ، وإنما هو هدف رمزى ، وللرموز سطوة أقوى من سطوة الوقائع . إذ يمثل له المفتاح ، وهو رمز على درجة عالية من الشفافية والتوفيق . القدرة على فتح الأبواب الموصدة واجتياح المستقبل ، أو بالأحرى القدرة على تغيير البنية القيمية والأخلاقية للمجتمع برمته . ولذلك يرفض التسليم بالإخفاق ،

ويقرر تجربة جديدة وأخيرة وهى اغتصاب ليااليا بالقوة أمام عينى إيلينا . لأن إيلينا الأخلاقية التى تحملت تعذيبهم لها ، لن تتحمل تعذيب الآخرين أمامها ، وبسبب عنادها ، فمأزق النزعة الأخلاقية ونقطة ضعفها تكمن فى أن تؤدى أخلاقيتها إلى تعذيب الآخرين وإتعاسهم . وليس أقدر على إتعاس ليااليا التى تمثل عذريتها رأسمالها الجديد من الإجهاز على هذه العذرية ، وأمام الجميع . وعندما

يبدأ الاغتصاب ، وتتصاعد الشراسة والوحشية إلى هذه الدرجة تقرر إيلينا الإذعان إنقاذا للياليا من العذاب ، فتصرخ فى فيتيا كفى ، هاك المفتاح ، وتمد يدها إلى جيبه لتخرج منه سلسلة المفاتيح التى كانت معه طوال الوقت . فيعلن الانتصار ولكن بعد أن زعزعت طريقتة الجميع ويتركه باشا وفولوديا وينصرفان محيلان انتصاره إلى هزيمة ، فيترك المفتاح ويخرج وهو يكيل لهم الاتهام بالضعف والخذلان . بينما صرخات ليالينا المهيضة تؤكد لإيلينا معزية أنهم لم يأخذوا المفتاح . وتنتهى المسرحية لتترك نهايتها الفاجعة العنيفة تلك المشاهد أمام صدمة جديدة تدفعه إلى إعادة التفكير فى كل مادار امامه ، وفى كل ما انتاب روسيا من تحولات .

ويتخذ الصراع الدرامى فى القسم الثانى من المسرحية شكل البنية الموسيقية التى لا يتحول فيها الصراع إلى نوع من الجدل والنقاش بين الفريقين ، وإنما إلى المراوحة النغمية بين رؤى العالمين رقد بدات ترجيعاتها فى التبلور والتداخل والتعقيد . فالمسرحية هى سيمفونية التهديد والوعيد التى تتراوح فيها النغمات بين التملق المراوغ والترغيب المغوى والعنف المبطن والترهيب المزلزل ، وهى بنية موسيقية تتصاعد فيها النغمات إلى ذروة من كريشيندو العنف الذى لايطاق والذى يبلغ درجة عالية من الصخب والتوتر فى نهاية كل فصل ، ليترك المشاهد فى الاستراحة بعد نهاية الفصل الاول ، وفى نهاية المسرحية بعد نهاية فصلها الثانى والأخير فى حالة من التوتر الذى يستنهض الفكر ويدفع إلى مراجعة كل شىء من جديد . فتأثير هذه المسرحية الجميلة لا يتحقق بالمباشرة أو من خلال الحدث وحده ، وإنما من خلال انطواء بنيتها الموسيقية تلك على مستويات عديدة من المعنى وقدرتها على توليد الدلالات ، ومن خلال تداخل شبكة العلاقات الإنسانية فيها ، ومن خلال قدرتها على إكساب الأحداث والجزئيات الواقعية البسيطة إيحاءات رمزية ورؤى فلسفية وفكرية خصيبة .

وإذا كان الحدث ينطوى على تلك المواجهة الدامية بين تلك التنويعات المتعددة على الجيل الروسى الجديد وبين إيلينا العنوان رمز روسيا الأم وممثلة الجيل القديم ، فإن شبكة العلاقات الدرامية التى تتخلق عبرها دوافع الشخصيات تنهض على استخدام علاقات التماثل والتنافر للكشف عما آل إليه الواقع الروسى من تدهور وعما يعانى منه من أزمات . وعن كيفية تسلل آليات المجتمع الراسمالى وقيمه الشائهة إلى مجتمع من المفروض أنه اشتراكى ، وأن له قيما أخلاقية وإنسانية مغايرة كلية لتلك القيم التى تتحدد فيها القيمة حسب أسعار السوق . فهمّ المسرحية الأساسى هو الكشف عن كيفية تغلغل الفساد فى بنية المجتمع السوفيتى من خلال تلك المقابلات الدائمة ، لا بين الطلاب ومدرستهم فحسب ، وإنما بين الطلاب وبعضهم البعض كذلك .

فإذا كانت المواجهة قد بدات بين جبهتين متماسكتين ، فإنها لم تنته قبل ظهور مجموعة من الصدوع والشروخ الدالة فى كل من الجبهتين على حدة . فالمسرحية ليست دفاعا أعمى عن روسيا القديمة ، ولا هى مناصرة بلا تحفظ لتلك الجديدة الغريبة الطالعة من الضيق بإخفاقات المشروع القديم . والتى تكشف لنا نهاية المسرحية عن عجزها عن الرؤية . فقد كان المفتاح مع فيتيا طول الوقت ، ولكن افتقاره للرؤية والمشروع الاخلاقى أعماه كلية عن إدراكه . وإنما هى طرح درامى

لقضية المصير الروسى فى العصر الحديث .

فالمسرحية تريد أن تؤكد ثنائية الموقف فى المجتمع السوفيتى اليوم ، حيث تنتصر المثاليات احيانا ، بينما لا تستطيع الصمود كثيرا أمام شراسة الحس العملى . لكنها تؤكد كذلك أن هذا الحس العملى ملىء بالخواء الروحى ، ولا يمكنه أن يفتح لروسيا الابناء الجدد أبواب المستقبل . ليس فقط لأن هؤلاء الأبناء سرعان ما انصرفوا عنه عندما تكشف لهم شراسته ولاإنسانيته ، ولكن أيضا لأنه ينطوى على التضحية بروسيا الأم ، وبكل ما تمثله من تواريخ وقيم . وما صرخات ليالينا الاعتذارية الملتاعة فى نهاية المسرحية ، بأنهم لم يأخذوا المفتاح ، إلا محاولة يائسة لا ستعادة ثقة هذه الأم فى أبنائها الذين روعنا عقوقهم . ولهذا السبب اهتمت المسرحية بعلاقات التماثل والتضاد بين الشخصيات . فرغم حرصها على إبراز التماثل بين شخصيات الشبان الأربعة ، فإنها أرادت أن تبلور حدة التنافر بينها كذلك ، لا من خلال المقابلة الحادة بين باشا وفيتيا ، بين الشاعر والرجل العملى ، وإنما من خلال التماثل بين فيتيا وليالينا فى إيمانهما المطلق بالذات والذى سرعان ما ظهرت فيه الصدوع بالنسبة لليالينا أولا ثم من خلال انتصار فيتيا المهزوم ثانيا . ومن خلال التناقض بين فولوديا الذى ينحدر من أصلاب أفنان الأرض الروس القدامى فى تعاملهم مع أحفاد القياصرة ، وبين فيتيا الذى يمثل الوجه البشع للقياصرة الجدد . من خلال هذا تحاول المسرحية التعرف على كيفية تكريس المجتمع الجديد للآليات التى صنعت مأساة بوشكين فى الماضى من خلال المقابلة بين مثاليات الاشتراكية وبراجماتية المنهج الجورباتشوفى . إنها صرخة تحذيرية ضدما يفعله جورباتشوف فى محاولة للعودة بساعة التاريخ الروسى للوراء ، لأن فيتيا الذى يجسد البراجماتية الروسية الجديدة ، ليس الأمير جورشاكوف ، ولكنه أقرب إلى المعادل الدرامى لجورباتشوف الملىء بالطاقة والقدرة والذكاء ، والمفتقر فى الوقت نفسه ، وبشدة ، للرؤية والمشروع الذى يستطيع إنقاذ الجسد دون تدمير الروح . إن الشخصية الروسية الحقة ، وكما يعلمنا تراث الأدب الروسى العظيم ، لا تستطيع الحياة فى خواء روحى ، فى عالم مادى كلية دون مثاليات . وقد زودتها الأشتراكية بأعلى درجات المثالية فى عصر العقل ، لأن الاشتراكية هى مثالية العقل فى عصر المادة . أما مشروع فيتيا الذى يعانى من الإملاق الروحى وينهض على الابتزاز النفسى فهو مشروع لا روح فيه . قد ينجح فى ثقافة رعاة البقر الأمريكية حيث البقاء للاقدر ، ولكن يستحيل أن ينجح فى روسيا ذات التراث الروحى العريق . ولذلك تترك المسرحية مشروع فيتيا محطما فى النهاية ، بعد أن نجح فى شيىء واحد وهو تدمير كل شىء دون تحقيق أى بناء إيجابى على الإطلاق . وكأنها نبوءة بمآل النزعة الجورباتشوفية التى تريد الإطاحة بكل القيم القديمة فى الاتحاد السوفيتى دون أن تقدم لها بديلا مقبولا .

لندن : صبرى حافظ

لغز إسماعيل كاداره

يعد الكاتب الألبانى اسماعيل كاداره من أكبر وأهم الكتاب الأوربيين فى الوقت الحالى، ولا تزال كتبه تكتسب مزيدا من القراء كل يوم فى أوربا والعالم. ولعل تسارع الأحداث فى منطقة البلقان فى الآونة الأخيرة قد لعب دوراً فى هذه المكانة المتزايدة، غير أن اسمه يتردد بالفعل منذ عدة سنوات كأحد أبرز المرشحين للحصول على جائزة نوبل للآداب.

وتدور معظم رواياته وقصصه القصيرة وكتبه حول موضوع أساسى وحيد هو وطنه ألبانيا، فمن خلال تاريخ الشعب الألبانى وتراثه، وما مر به من ذل وهوان وثورة وتمرد، يستلهم الكاتب موضوعاته الأساسية، فيعالج مشاكل الاضطهاد والقمع، وطبيعة الطغيان، وآلام الحياة اليومية فى ظل نظام شمولى، بالإضافة إلى قسوة العادات القبلية وعنفها، والخلاف مع الشقيق الأكبر أى الاتحاد السوفييتى، و القطيعة مع الصين. وهكذا تدور كتب كاداره منذ «جنرال الجيش الميت» و«ابريل المحطم» و«الشتاء الكبير» و«دعوة إلى حفل رسمى» وحتى آخر كتبه «ربيع ألبانى» الذى يتحدث فيه عن الأسباب والملابسات التى دفعته لاتخاذ قراره بترك بلاده والتوجه إلى فرنسا للاقامة بها فى ٢٧ سبتمبر ١٩٩٠ ـ هذه الكتب كلها تدور حول ألبانيا وشجاعتها، وجلادة أبنائها وقدرتهم على تحمل ضربات القدر سواء كانوا من المزارعين أو من أبناءالجبل الذين يعيشون على هذا الشريط الضيق من الأرض المحصورة بين يوغوسلافيا واليونان على ساحل البحر الادرياتيكى، والذين عرفوا عبر القرون جميع الغزاة من اليونانيين والرومان إلى البيزنطيين والاتراك والايطاليين حتى فرض عليهم النظام الشيوعى الألبانى الصارم عزلة استمرت منذ الحرب العالمية الثانية إلى الآن، وهى عزلة قلما عرف تاريخ أى

شعب من الشعوب مثيلاً لها .

وإذا كان كاداره لا يتكلم سوى عن البانيا ، فإنه يفعل ذلك على طريقة هوميروس عندما يتكلم عن اليونان ، فمن خلال تاريخ بلاده المحدد والمحدود يستخلص الدائم واللامحدود فى حياة البشر .

●●●

ولعل مجموعة قصص كاداره التى تحمل عنوان « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » أفضل مدخل إلى عالم الكاتب الألبانى وهمومه ومشاغله .

والقصة القصيرة الأولى فى هذا الكتاب ، وهى لا تتجاوز صفحتين مأخوذة من أسطورة بروموثيوس اليونانية القديمة التى طالما تناولها الأدباء والشعراء ، والتى تدور حول العملاق برموثيوس الذى ينتمى إلى الآلهة البدائية التى هزمتها آلهة جبل الأولب وأخضعتها . وتقول الاسطورة إن بروموثيوس كان وراء أول حضارة انسانية ، فهو الذى سرق النار المقدسة واعطاها للإنسان ، ولهذا عاقبه زيوس ، كبير آلهة الأولب ، بان قيده بالسلاسل على قمة جبل القوقاز حيث يداهمه كل يوم عقاب يلتهم كبده الذى لا يلبث أن يتجدد كل يوم . وكاداره يهدى هذه القصة القصيرة إلى « كل الثوريين الحقيقيين فى العالم » . غير أن معالجته لاسطورة بروموثيوس تثير بعض الغموض حول أهدافه ، هل يطلق صيحة تنبيه يقول فيها إن الحريات فى حاجة إلى نضال دائم ومستمر لصياغتها والابقاء عليها أم انه يسخر لأن الضحايا قد ينتهى أمرهم بأن يمجدوا جلاديهم ؟ فبرموثيوس المقيد على جبل القوقاز يشعر بالارتياح عندما يكتشف أن العقاب لم يعد منذ ثلاثة أيام . غير أن ارتياحه ما يلبث أن يتبدد عندما يلحظ أن كبده يتورم بشكل مزعج حتى يغطيه من رأسه إلى قدميه . وعندما يبلغ به الاعياء مبلغه ويصبح على وشك الاختناق يلمح العقاب الذى بات ينتظره بلهفة وترقب يهبط عليه من السماء ... « وعندما ينغرس منقار الطائر ، بضربة قوية صماء ، فى تجويف كبده . يقول بروموثيوس لنفسه : « لقد نجوت أخيراً ! » .

والقصة القصيرة الثانية التى تضمها المجموعة تدور ابان الاحتلال العثمانى لألبانيا . فبناء على أمر السلطان يتم توزيع آلاف من الأحجبة السوداء لتغطية أوجه النساء فى الاصقاع الغربية من الإمبراطورية أى فى ألبانيا . ويغشى اليأس والقنوط الموظف الألبانى المسلم المكلف بهذه المهمة الجنائزية عندما يتراءى لعينيه هذا الستار الأسود الطويل الذى يسدله على بلاد كانت قديما بلاد حرة تحب الحياة .. ويقول كادارو على لسان هذا الموظف « لقد شهدنا كسوف الشمس وخسوف القمر وها نحن نشهد الآن ظاهرة ثالثة من هذا النوع أصابت كوكب الأرض بالاندهاش ، وهى ظاهرة احتجاب النساء ! » .

وقد الهمته الحقبة ذاتها ـ حقبة السيطرة التركية على ألبانيا ـ قصة أخرى فى هذه المجموعة تحت عنوان « لجنة الأعياد » وتبدأ بعفو عام اصدره السلطان ـ عن عدد من الزعماء الألبان وبهذه المناسبة يتم تنظيم حفل ضخم نكتشف فيما بعد أنه لم يكن سوى فخ دام ، فما أن التأم جمع المعارضين والزعماء الألبان فى مكان الاحتفال ، حتى صدرت الأوامر بذبحهم جميعا بلا رحمة أو شفقة .

وبصورة عامة ، تسيطر الفصول المأسوية لأربعة قرون من الهيمنة

العثمانية على البلقان على فكر وأدب كاداره حيث خصص جزءا كبيرا من إبداعه الأدبى لتلك الفترة ومن أهم كتبه عن هذه الحقبة « جسر القناطر الثلاث » و« بيت الخزى » .

وقد التقى كاداره الذى ولد فى عام ١٩٣٦ بكثير من الذين عاشوا تحت الاحتلال التركى الذى استمر حتى عام ١٩١٢ وجمع معلومات كثيرة من شهود عيان عن تلك الفترة استخدمها فى كتبه . فأدب كاداره ، فى كثير من الأحيان ، هو عملية مزج للتاريخ السياسى والذاكرة القومية للشعب الألبانى بأساطيره وملامحه وأناشيده البطولية وتراثه الشعرى الذى تناقلته الأجيال .

والقصة الأخيرة التى أعطت عنوانها للمجموعة ، تعد رائعة أدبية بفكاهتها السوداء وعبثها الهزلى . ويطلق كاداره فى هذه القصة ، « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » العناق لحيويته الأدبية ولمزاجه النقدى اللاذع . وتدور القصة حول كاتب البانى يدعى برمينا يستعد فى بكين عاصمة الصين الشعبية لحضور حفل موسيقى كبير . وبينما يستعد برمينا للحفل ويعيد قراءة ما كتبه حول « التاريخ الهزلى للصداقة الألبانية الصينية » ينتقل بنا الكاتب بنظرته الساخرة والقاسية فى الوقت ذاته إلى حجرة نوم شواين لاى الذى يتأمل لفترة طويلة وجهه الشاحب أمام المرآه ، ثم ينتقل بنا مرة أخرى إلى حجرة بول بوت السيد المطلق فى كمبوديا ، ثم إلى حجرة خوان ماريا كوهن الماوى الفرنسى الأسبانى . وخلال الحفل ينتظر الجميع كشف ما تحويه رسالة يقال أنها مخبأة فى حذاء إحدى الراقصات وتحوى تفاصيل هامة عن الموت الوشيك لماوتسه تونج وعن كيفية اختيار خليفته . وينتهى الحفل فى الصين ، التى تشبه فى قصة كاداره المسرح الهزلى ، بصورة ساخرة ومأسوية .. فالتاريخ عند كادارة كابوس يسعى جاهدا ان يستيقظ منه دون جدوى .

وإذا كانت مجموعة « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » تدخلنا إلى عالم الكاتب الألبانى ، فإن آخر كتبه الذى صدر فى فرنسا ويحمل عنوان « ربيع ألبانى » يلقى بنا فى خضم الجدل الدائر فى الأوساط الفكرية والأدبية الفرنسية حول ما سمى « بلغز اسماعيل كاداره » أى طبيعة علاقاته بالسلطة الشيوعية فى بلاده .

ويبدأ « ربيع كاداره المؤلم » وفقا للتفاصيل التى أوردها فى كتابه الأخير ، فى ٤ فبراير ١٩٩٠ ، قبل أسبوعين فقط من اطاحة الجماهير الغاضبة فى تيرانا بتمثال الزعيم الشيوعى الألبانى أنور خوجة الذى حكم بلاده عشرات السنين بقبضة من حديد . فى لقاء مطول بين الكاتب الألبانى والرئيس الألبانى الحالى راميز عليا الذى تربطه بالكاتب معرفة قديمة إذ عملا معا طوال السنوات العشرين الماضية عندما كان الأخير مسئولا عن الدعاية السياسية فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الألبانى فى هذا اللقاء عرض كاداره على الرجل الأول فى البانيا رؤيته لكيفية الانتقال إلى الديمقراطية ، والتغيرات التى تبدو له ضرورية وقد طمأنه عليا قائلا : « كل شىء سيتم » .

وفى ٢١ مارس ، أدلى كاداره بحديث لصحيفة « صوت الشباب الألبانية » ، أحدث دوياً كبيرا وبلبلة عامة ، إذ تحدث بلا تحفظ عن الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات .

وفى ابريل بدات أولى السحب تتراكم فى السماء ، وهى فترة يسميها كاداره فى كتابه « بفترة لكن » فقد بدأ التردد يظهر وبدأت الدوائر الحاكمة تسعى لإرضاء الجناح المحافظ مع عدم اغضاب المطالبين بالاصلاح فى الوقت ذاته . فرغم تبنى السلطة لعدد من تدابير تحرير النظام فى الاتجاه الذى طالب به كاداره بقى « السيجورمن » - البوليس السياسى الألبانى الذى يخشى جانبه - يمارس عمله كالمعتاد .

وفى ٣ مايو ، بعد اقتناعه بأن خطر العودة للوراء يهدد البانيا بصورة حقيقية ، كتب كاداره خطابا طويلا إلى الرئيس راميز عليا قال فيه « لقد فتحتم آفاقا جديدة للشعب الألبانى لا تتركوها تتلبد بالغيوم » واكد له مساندة الشعب له .

ويواصل كاداره فى كتابه رواية الربيع الألبانى . ففى ٢١ مايو تلقى ردا من راميز عليا طغت عليه اللهجة الرسمية والصبغة العقائدية ، وتكررت كلمات « الحزب » و« الزعيم أنور خوجه » مما كان له وقع الصدمة على الكاتب الألبانى ودفعه إلى اتخاذ قرار الرحيل فى أقرب فرصة .

وجاء يونيو الذى يسميه كاداره شهر الخوف ، إذ استهدفت السلطة فى تلك الفترة مجموعة من المثقفين من بينهم هو نفسه وعدد من الشخصيات التى ستقود بعد ستة اشهر من ذلك التاريخ حركة المعارضة الوليدة والحزب الديمقراطى . وفى ٢ يوليو اندلعت ازمة السفارات الغربية التى اطلقت فيها قوات الأمن النار على آلاف المواطنين الذين تجمعوا امام هذه السفارات فسقط العشرات بينهم قتلى فى مذبحة رهيبة ، تبعتها مذبحة ثانية يسرد الكاتب وقائعها بتفاصيل دقيقة وذلك فى مدينة تدعى « كافاجا » . وقد تجاوزت قسوة القمع كل الحدود مما دفع إلى إقصاء عدد من المتشددين فى الحزب الشيوعى . غير أن كادارة اعتبر أن هذا الاقصاء جاء بعد فوات الأوان ، وأن راميز عليا اضاع فرصته فى دخول التاريخ . وفى ذلك التاريخ فقد كاداره « أوهامه » حول امكانية الإصلاح ، وهى الأوهام التى تشبث بها بكل ما أوتى من قوة ، وساهم فى إعطائها مصداقية وفى تدعيمها بركانية ونفوذه ككاتب شهير ، وكان شعوره بالندم مساويا لخيبة أمله .

وفى ٢٧ سبتمبر طار إلى باريس .

ولم يشارك كاداره فى انتخابات ٣١ مارس التى جرت فى بلاده مؤخرا رغم انه ساند الحزب الديمقراطى بصراحة ، فقد قرر عدم العودة إلا إذا عادت الديمقراطية . فإذا سئل عن حاجة الشعب الألبانى له أجاب « لديهم كتبى وهذا يكفى » ثم يضيف ليس الفوز أو عدم الفوز فى الانتخابات هو المهم ، المهم هو الاستمرار » ويتوقع كاداره ألا يستمر النظام الشيوعى الحالى فى بلاده لأكثر من عام أو عام ونصف . غير أن كتاب « ربيع ألبانى » الذى يكشف الكثير عن تلك الفترة من تاريخ ألبانيا ، يكشف كذلك أوجه الشبه بين راميز عليا وميخائيل جورباتشوف الذى يعتبر الأول نموذجا مصغرا له فى محاولته إصلاح الاشتراكية .

●●●

ورغم ما قدمه كاداره من تبريرات لموقفه من السلطة الشيوعية فى بلاده ، فقد تعرض لانتقاد شديد من جانب المثقفين الفرنسيين الذين نددوا بمسلكه مع السلطة فى بلاده رغم إعجابهم الشديد بادبه ومؤلفاته .

وتتلخص وجهة نظر الأوساط الثقافية الفرنسية فى أن كاداره ـ الذى لا يتمتع لديهم كمفكر طليعى بنفس المكانة التى يتمتع بها كروائى وكأديب ـ لا يمكن أن يقاس بوقفه بمنطق نضال المثقفين فى أوربا الشرقية ضد النظم الشمولية ، وهو منطق تحكمه القطيعة والمواجهة والصراع السياسى المباشر . والنموذج الذى يقاس عليه فى هذا المجال هو كاتب مثل سولجنيتسن فى الاتحاد السوفييتى ، أو فاكلاف هافيل فى تشيكوسلوفاكيا ، وكل منهما يعد لدى المثقفين الفرنسيين خاصة . والأوربيين عامة نموذجا للأديب والمثقف المناضل ضد الدكتاتورية والشمولية .

وقد بلغ الجدل حول لغز اسماعيل كاداره « ذروته ابان الفرار الجماعى للألبان فى مارس الماضى إلى ميناء بريينديس فى ايطاليا ، إذ أكد كاداره حينئذ أنه لا يفهم لماذا يهرب ابناء بلده بهذه الطريقة . رغم أنه يقول فى كتابه « ربيع ألبانى » .. « إن إغراء الهروب من ألبانيا تعرض له كل ألبانى فى لحظة أو أخرى ، حتى أنا نفسى تعرضت لهذا الاغراء مرتين الأولى فى عام ١٩٦٢ والثانية فى عام ١٩٨٣ » . ورغم ان رحيله عن بلاده فى فى سبتمبر الماضى كان لدى المثقفين فى ألبانيا صدمة الخلاص التى تؤذن ببداية نهاية النظام الشمولى ، وأن الكثيرين شعروا تجاهه بالعرفان عندما ترك ألبانيا لأن ذلك يسهم فى التعجيل بتفكك النظام ، فقد ظل عاجزا عن تفسير موقفه والاجابة على تساؤلات المثقفين الفرنسيين حول موقفه من السلطة وقد رفض الاجابة عن هذه التساؤلات فى كثير من البرامج الأدبية التى دعى إليها معتبراً انها نوع من السخرية العدائية تجاهه .

وترى أوساط المثقفين الفرنسيين أن تعايش كاداره مع النظام الشيوعى الألبانى شىء لا يفسر ، والطريقة التى انفصل بها عن هذا النظام غامضة تدعو للتساؤل ، وأن كاداره يظل نموذجا فريداً من نوعه فى الدول الشيوعية ، فقد نشرت أعماله فى بلاده على نطاق واسع ، وشارك فى الهياكل الرسمية للنظام ، وتمتع ببعض الامتيازات وذلك رغم اعلانه معارضته لهذا النظام ، ورغم وضعه تحت الرقابة الصارمة لجهاز الأمن الألبانى .

وفى كتابه « ربيع ألبانى » يرفض كاداره رفضا قاطعا أن يكون قد مال أحيانا نحو التعاون مع النظام ، ولكنه يرفض بنفس القوة أن ترسم له صورة البطل الذى يحارب النظام .

يقول كاداره « لقد حاول النظام الألبانى بكل الوسائل أن يجعل منى كاتباً رسمياً ، إلى حد انه هنأنى لما اعتبره مديحا للاشتراكية فى رواية « جنرال الجيش الميت » وهو أمر مثير للسخرية ، وكذلك لأننى نظمت انشودة لتمجيد الحزب الشيوعى فى قصة « الحفل الموسيقى » فى حين أن هذه القصة تعد من أقسى ما كتبت من هجاء للنظام » .

ثم يضيف « فى ظل النظام الدكتاتورى ، من العسير للغاية الاحتفاظ بالذهن فى حالة صفاء ونقاء حول حقيقة الوضع الشخصى ، ففى الوقت الذى يعتقد المرء أنه يعارض النظام فإنه يدعمه وفى الوقت الذى يعتقد أنه يتخفى وراء الحيلة أو الرمز ، فان الحيل الأدبية أو الرمز تشى به . أن ذلك يشبه الوادى الذى يغطيه الثلج والذى لا يمكن للمرء أن يستدل فيه على وجهته » .

يقول إنه ليس كاتبا رسميا ، وليس « منشقاً » ... « انني كاتب ولا شيء آخر ، وهذا بالتحديد ما يريد الجميع اجبارى على الا اكونه ، الصديق والعدو ، بحجة أن الوقت يشهد أحداثا جساما . إن الكتابة تكفى وكتبى تكفى . لقد عذبتنى كتبى بما فيه الكفاية » ثم يضيف « على أية حال ، فالكاتب هو العدو الطبيعى للدكتاتورية ، ولا يستطيع أن أصور العلاقة بين الأدب والدكتاتورية أفضل من القول بأن الأدب والدكتاتورية حيوانان مفترسان يمسك كل منهما بخناق الآخر ، ويلتهم بعضهما بعضا ليل نهار » .

وفى مقام آخر ، يرد كاداره على من يتهمونه بأنه لم يعارض النظام صراحة إلا بعد موت أنور خوجه مؤسس « الشيوعية الألبانية » والذى يعد بمثابة ستالين محلى صغير « بأن الصراع مع خوجه بدأ قبل موته فقد كان صراعا بين الأدب والدكتاتورية . ومجرد قيام الكاتب بالخلق والإبداع معناه انه انتصر بالفعل فى المعركة . ثم إن تحرير الكلمات عمل ضخم وليس سهلا » .

غير أن ذلك بالطبع لايكفى لتهدئة تساؤلات المثقفين الفرنسيين حول هامش المناورة الذى كان يتوفر لكاداره فى تعامله مع النظام الألبانى . فقد كان عضوا فى الحزب الشيوعى ونائبا فى الفترة من ١٩٧٠ حتى ١٩٨٢ وعضوا فى إدارة اتحاد الكتاب ونائب رئيس الجبهة الديمقراطية وهى منظمة جماهيرية تراسها أرملة أنور خوجة . وهو يرد على هذه التساؤلات باقتضاب شديد مؤكدا ان كل ذلك لا أهمية له على الإطلاق !

غير أن اتهامات أخرى توجه إليه حول روايته الشهيرة « الشتاء الكبير » التى تروى باقتدار كبير القطيعة بين البانيا والاتحاد السوفييتى والتى تظهر الزعيم السابق أنور خوجه كبطل قومى اسهمت صلابته فى مواجهة العملاق السوفييتى فى جعله شخصا جديرا بالإعجاب ، رغم أن القصة تبرز بقوة جوانب الشذوذ فى النظام الشمولى فى البانيا . بل أن أنور خوجه هو الذى سمح بنفسه بنشر هذا الكتاب . ويبرر كاداره ذلك مؤكدا بأن « الشتاء الكبير » كانت بمثابة طوق النجاة بالنسبة له ، ولكنها كانت لعنته فى الوقت ذاته إذ انه سقط فى التناقض الذى يواجهه الأديب فى ظل النظام الدكتاتورى وهو أنه لكى يقاوم السلطة بالأدب والكتابة فلابد له أن يحظى بحد أدنى من رضاء النظام عنه ! » .

وأخيرا يشكك المثقفون الفرنسيون فى أسباب اتخاذ كاداره قراره بترك ألبانيا الذى يحيط الغموض بأسبابه الحقيقية ـ على حد رأيهم ـ غير أن الأمر واضح كل الوضوح عند كاداره : فقد أراد بغيابه أن يجبر القدر على اسراع خطاه بعد أن أدرك أنه لا يستطيع شيئا بوجوده فى بلاده ، وقد نجح بصورة أو بأخرى فى الإسراع بالتغيير .

غير أن قراره بمغادرة بلاده يكمن وراءه نفاد قدرته على احتمال « سخف » وعبث النظام الألبانى . ويتضح ذلك فيما يرويه فى « ربيع البانى » من اهداء سيارة مرسيدس إلى أحد كبار المسئولين فى الدولة بعد فصله من منصبه ! أو إرسال كبير القضاة الألبانى الذى أدان العديد من الأبرياء وألقى بهم فى غياهب السجون إلى ستراسبورج لحضور مؤتمر عن حقوق الإنسان ! ويقول كاداره « ان السخف كان دائما موجودا ولكن فجأة مع بداية

انهيار النظم فى الدول المجاورة اصبح عبثا صارخا غير محتمل » .. « فزوال الأوهام يكون أحيانا أكثر قسوة من القمع . لقد فقد كاداره الأمل تماما فى قدرة النظام على إصلاح نفسه وفقد ثقته فى صدق نوايا الرجل الذى علق عليه آماله فقرر الرحيل .

● ● ●

أن كاداره ليس بطلا ولا يريد أن يكون بطلا . فقد هاجم الصحف الغربية عندما ارادت أن تجعل منه كاتبا منشقا . وحين بدأ الصحفيون الغربيون يقولون عنه إن أكثر أبناء ألبانيا شهرة يقف إلى جانب أنور خوجة علق على ذلك قائلا : « انها ملاحظة ترهب شخصا متواضعا مثلى ، لأنها وضعتنى فى موضع المتحدى المختار للنظام أو الرئيس البديل الذى جرؤ على تحدى « القائد » .. إن هـذه الحملة الصحفية كان يمكن أن تقودنى إلى طابور الإعدام ، وقد توقعت وقتها أنهـا ستـودى بى إلى حتفى بالفعل » .

لقد قرر الرجل لأنه لم يعد يطيق سخف النظام الألبانى وبعد أن فقد الأمل فى إمكانية التغيير . وها هو بعد ستة أشهر من وصوله إلى فرنسا يبقى رجلا معذباً ، وفى اللحظة التى ترك فيها بلاده لم يخف شعوره بأن منفاه الباريسى أشبه بالسجن أو بالموت . وعندما سئل عن المنفيين الآخرين الذين يمكن أن يتشبه بهم تحدث عن أوفيـد وأشيل اللـذين يطـارد شبحيهما بلا هواده . فهو لن يكون فى يوم من الأيام فاكلاف هافيل آخر ولن يعطى النضال السياسى الأولوية على الابداع الأدبى ، وهو يقول عن هافيل : « لقد كان هافيل وسواسى وعذابى لفترة طويلة ، فأنا أقدره باخلاص وكان ثلاثة أيام تكفى لصنع منشق ، فى حين أن خلق كاتب يحتاج إلى قرون من الزمان وإلى الانصهار البطىء لمسار التاريخ ولعذاب الإنسان المتفاعل معه » .

● ● ●

هذه هى رؤية اسماعيل كاداره لصراع الأدب والدكتاتورية فى بلاده التى كانت تدفن فيها الأبقار سراً ، ففى فترة معينة قـرر الحزب الشيـوعى الألبانى أن المـاعز والخراف فقط هى التى تستحق تسمية « الماشية الاشتراكية » ، مما دفع المزارعين الى اخفاء أبقارهم وحيواناتهم الأكبر حجما وبالتالى « غير الاشتراكية » فى المخابىء العسكرية المهجورة منذ الحرب العالمية الثانية ... ان الدكتاتورية قصيرة النظر إلا فى مضمار العبث والسخف . إن كلمات الطاغية هى القانون ، ولها السيادة فى تسمية ووصف الأشخاص والأشياء ، فلا البقـرة الحلـوب اشتـراكيـة ولا شكسبير اشتراكى .

ويروى اسماعيل كاداره قصة رحلة قام بها إلى الصين الشعبية حيث تم تقديمه إلى جمع من الكتاب تم تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات : الكتـاب المتـازون وهـم البروليتاريون ، والكتاب المتوسطون الذين يجرى تثقيفهم والكتاب البرجوازيون وهم أسوأ أنواع الكتاب . وسألهم كاداره عن سبب منـع « عطيـل » لشكسبـير فى الصين ، فاجتمعت المجمـوعات الثلاث طويلا وبعد أن تداول الكتـاب المتـوسطـون والكتـاب الممتازون فى الأمر وشرح بعضهم لبعض ما تدور حوله مسرحيـة « عطيـل » ، أجـاب الـرئيس « لا نريد نشر » عطيل حتى لا يقتل الشباب الصينيون رفيقاتهم » كان ذلك عام ١٩٦٧ عندما كانت ألبانيا

تتلقى كل دروسها ورؤيتها الاشتراكية من الصين . وفى نفس الاجتماع ، طرح كاداره عليهم سؤالا مماثلا عن قصة « دون كيشوت » لسيرفانتس ، وبعد مداولات مماثلة جاءت الاجابة بأن سرفانتس كاتب رجعى لأن قراءته ستدفع الشباب الصينى إلى التخلى عن الثورة الثقافية والانطلاق على الطرقات شأنهم شأن الفارس الهائم على وجهه » . وهنا لم يخطىء الكتاب الصينيون إذ أن كاداره شأنه شأن « دون كيشوت » تحول إلى فارس هائم على وجهه فى ألبانيا الحديثة يبحث عن ألبانيا الضائعة ، ألبانيا الأناشيد المحمية والأساطير والملاحم الشعرية ، ألبانيا التى لم تلهها الامبراطورية العثمانية أو ماركس أو يالكا عن سعيها الدائم عن أصولها وهويتها .

باريس : إسماعيل صبرى

الكمبيوتر شاعرا وموسيقيا

لم يعد تسخير الآلة فى عملية الابداع موضوعا جديدا ، فمنذ ثلاثين عاما على الأقل ، بدأ العالم يتابع محاولات علماء اللغة لاستخدام الكمبيوتر أو الحاسوب ، كما اصطلحت على ترجمة الأمم المتحدة فى استنباط الشعر أو تجهيزه .وقد اكتشفت أخيرا أنى لازلت أحتفظ بعدد خاص من مجلة (ملحق التايمز الأدبى) عن (الأفانجاز) أى الحركات والأفكار والأعمال الطليعية ، كنت قد اشتريته فى القاهرة فى أغسطس ١٩٦٤ ، وحملته فى متاعى الذى نقلته معى إلى نيويورك حيث أقيم منذ عام ١٩٧٤إلى الآن .

ومن بين مواد هذا العدد مقال كتبته « مارجريت ماسترمان » تحت عنوان (استخدام الكمبيوترات فى صنع نماذج دمى لغوية) تقول فيه « **يمثل الكمبيوتر الرقمى للبعض علامة الآخرة رمزاً لاستعباد الانسان المتزايد للآلة . ويمثل لآخرين تحولا متعدداً عملاقا يعمل فى الظروف المواتية بسرعة الضوء ، لكنه فى الغالب ، عندما تزيد سخونته عن الحد ، لن يعمل على الإطلاق** »

ثم تقول . « **ولا شك فى ان الكمبيوتر بالنسبة لهؤلاء جميعا علم . واريدان ادعو إلى استخدام اكثر مرحاً ، ومع ذلك ، اكثر إبداعا وهو عل وجه التحديد ، الفن ، الاستخدام الذى يمكن ان يتحول على يدى استاذ الى فن فى حد ذاته** »

والاستخدام الذى دعت إليه « مارجريت ماسترمان » فى سنة ١٩٦٤ هو استخدام الكمبيوتر فى صنع أو تجهيز نماذج « دُمْيوية » للغة . وسُمّيت هذه النماذج دُمى لأنها صغيرة ، وسهلة التركيب وسهلة التشغيل ، وتنحصر هذه التجربة فى برنامجْى كمبيوتر ، ظهرا لأول مرة فى ذلك الوقت ، الستينيات ، الأول من صنع « **كريستوفر ستراشى** » ، بجامعة مانشستر ، الذى سخّر كمبيوتر الجامعة لكتابة رسائل غرامية ومن الرسائل التى

تمخضت عنها قريحة هذا الكمبيوتر البدائى ،، هذا النموذج :

« **عزيزتى شهور العسل**
انت أعظم شواربى وشعاع
قمرى المكتمل . لك بجمال ! »

كمبيوتر جامعة مانشستر .

أما البرنامج الثانى فقد أعد البروفيسور « **فيكتور انجفى** » **لمعهد ماساتشوستس** للتكنولوجيا ، ومكنه من توليد جمل سليمة لغويا ، ولكنها عشوائية الألفاظ . ولا تخلو نتيجة استخدام هذا البرنامج من الفكاهة التى وسمت التجربة الأولى لسبب بسيط . وهو أن كلا البرنامجين استخفا بقواعد وتركيبات جمل اللغة ، ولكنهما بالغا فى استخدام عامل الاختيار واسع المدى الذى يمارسه الإنسان فى عملية الكتابة والحديث .

كان ذلك فى الستينيات ، ولا شك أنها حقبة تمثّل فى أعمار أجيال الكمبيوتر العصر الحجرى ، ولكن مع كلّ التقدّم الذى أُحرز فى تطوير برامج وإمكانيات وقدرات الكمبيوتر ، فى شتى الاستخدامات العلمية ، وبالرغم من إمكان الاعتماد الآن ، إلى حدّ ما ، على الكمبيوتر فى الترجمة من لغة إلى أخرى ، حسب البرنامج المستخدم ، فمن المؤكد انه لم يُلغِ دور الإنسان ، على الأقل فى عملية انتقاء اللفظة الأدق ، أو حتى الصحيحة ، والبناء اللغوى المنطقى السليم ، دعك من البلاغة أو تفرد الأسلوب الذى يتميز به كاتب جيد ، ولا أقول مبدع ، عن آخر .

وفى عام ١٩٨٩ ، وبعد أن بلغ الكمبيوتر سنّ النضج ، تحققت نبوءة « **مارجريت ماسترمان** » ، أو الجانب الممكن منها بمعنى أدق . فقد اعدّ « **مايكل نيومان** » ، استاذ **الشعر** ، وربيب الشاعر « و هـ . **أودن** » ، ثلاثة برامج للكمبيوتر تحرر **الشاعر** من الجانب الآلى لعلم العروض ، أو قواعد الأوزان الشعرية . وهى (**آلة تجهيز الشعر**) ، التى تعمل على تقطيع الأبيات للتركيب الموسيقى والقافية البسيطة والإيقاع والشكل.والبرنامج الثانى (**قاموس نيومان للقافية الالكترونى**) ، وهو يتجاوز القوافى البسيطة إلى اقتراح القوافى الداخلية والمحرّفة . والبرنامج الثالث (**أورفيوس أ ، ب ج**) وهو مرشد شعرى يساعد المستخدم على فهم وتذوق شتى أشكال الشعر .

ونستنتج من هذه البرامج أن معديها أدركوا فى نهاية الأمر حدود استخدام الكمبيوتر ، فاقتصرت برامجهم على الجانب الآلى من عملية الإبداع ، أو الجانب الذى يمكن أن يُستعان فيه بالمعادلات الرياضية .

وهناك فى الحقيقة عدد من الفنانين المعروفين ، من بينهم « **دافيد هوكنى** » ، لهم تجارب جادة فى مجال استخدام الكمبيوتر كوسيلة أو خامة ، ولا أعتقد فى ضوء ما اطلعت عليه من ثمرة هذه التجربة ، أن الكمبيوتر فتح آفاقاً جديدة على الأقل حتى الآن ، فى التعبير بالفن التشكيلى . ولا بدّ من الاعتراف مع ذلك ، بأن الكمبيوتر قد دخل بالفعل فى مجالات الفن التجارى ، واستطاع توليد التصميمات والنماذج المستنبطة من معادلات حسابية وعمليات رياضية ، وهو مجال تفوق الكمبيوتر الحقيقى .

وفى هذا النطاق الرياضى البحت ، جاء فى بحث نُشر فى مجلة الأكاديمية الوطنية للعلوم ، من إعداد عالم جيولوجى وأستاذ بمعهد التكنولوجيا الفيدرالى السويسرى بزيوريخ ، « د . **كينيث هسّو** » وابنه ، وهو موسيقى ، « **أندرو هسّو** » ، أن

المستخلصات الرياضية لموسيقى « جـ . س . باخ » يمكن أن تستخدم كقوالب أصل ، تجهز على أساسها مؤلفات جديدة على نسق موسيقى « باخ » ، وذات « جودة مماثلة) لموسيقى المؤلف نفسه .ويقوم هذا النهج على أساس الهندسة الكسْرية ، وهى دراسة البنيات التى تعكس أىّ قطعة صغيرة فيها شكل البنية ككل .

ويقول الباحثان ، إن بعض الموسيقى ، على الأقل ، لها فورم كَسْرى يظل عالقاً بالنماذج الموسيقية الأساسية حتى لو أضيفت إليها أو استبعدت منها « نوتات » ويضيفان أن اختراع « جـ . س . باخ » رقم (١) من مقام سى الكبير ، على سبيل المثال ، يكشف بوضوح عن البنية الكسرية .

ويحكى الباحثان فى تقديم دراستهما أن الامبراطور النمساوى ، « جوزيف الثانى » عندما سمع لأول مرة أوبرا (الإبعاد عن سيراجليو) . قال لـ « موتسارت » إن الموسيقى ساحرة ولكنها تحتوى على نوتات أكثر من اللازم . (ويُقال إن « موتسارت » ردّ غاضباً : إنه لا يمكن الاستغناء عن أية نوتة .) ويعترف الدكتور « هسو » بأن الملخّصات الموسيقية المتمثلة فى « نصف موتسارت » ، او « ثلث شوبان » او « ربع باخ » ، التى تناسب الآن الامبراطور النمساوى وأمثاله من النفعيين ، ربما لا تحقق الذيوع على الإطلاق . ولكن « التقليص » الرياضى لمؤلفات كبار المؤلفين الموسيقيين إلى الفورم الهيْكلى يمكن أن يساعد المؤلفين على وضع أعمال جديدة هامة .

ويضيف العالم الجيولوجى فى حديث خاص مع ناقد موسيقى ، أن صناعة الموسيقى تريد شيئاً جديداً . ولهذا قمنا بتسجيل هذا المنهج فى براءة اختراع . وذكر أنه يعمل فى بناء آلة إلكترونية يسميها : (صندوق الموسيقى الكسرية) لترشيح الموسيقى من اسطوانة مضغوطة (سى دى) ، وتقليص العمل الموسيقى إلى (فورمه) الأساسى . ويقول انه يمكن تسمية المحصلة بأنها تجريد للموسيقى يلخص تيماتها ، على النحو الذى تلخص به خلاصة البحث العلمى محتواه .

ويشبه الدكتور « هسّو » (التجريد) أو الخلاصة الكسرية لمؤلف موسيقى ببداية مباراة شطرنج ، متتالية نقلات تبدأ المباراة وتحدد شكلها العام . فهذه البداية توفر نقطة الانطلاق التى يستطيع لاعبو الشطرنج أن يبنوا عليها البنيات المعقدة لمنتصف ونهاية المباراة .

ويعتقد الدكتور « هسّو » أنه فى وسع المؤلف الموسيقى أن يستفيد من « الخلاصة » الموسيقية المقطرة رياضياً من عمل مؤلف كبير .

والهندسة الكسْرية ، وهى مفهوم رياضى من أبرز روّاده العالم الرياضى الدكتور « منويث ماندلبروت » ، الباحث بشركة آى . بى . إم ، تشير إلى نماذج فى الفضاء والزمن تتكرّ فى شتى الأحجام . ويقال إن هذا « التماثل ـ الذاتى » للهندسة الكسرية يصف العديد من الأشكال الموجودة فى الطبيعة ، بما فيها على سبيل المثال ، الشريط الساحلى الذى يبين حين يُشاهد من على بعد ، نفس المظهر العام الذى يبينه جزء منه يشاهد من قريب .

ويعتقد دكتور « هسو » و د . « ماندلبروت » أن البنية الكسرية فى الموسيقى يمكن أن تُلاحظ عندما تُعكس مقاطع أقصر فى فورم موسّع فى مقاطع أطول . أما إذا جُمعت بحنكة ،

فمن المفترض أن يتوافق التركيب فى انسجام .

والقيمة الكسرية التى تحكم العلاقات الكسرية (والتى تشكل الأساس لأنواع معيّنة من الضوضاء ، ونظم فوضوية مثل اضطراب شعلة الشمعة) هى التى تقوم على ذبذبة أى نوع من التكرار يمكن أن يوجد أو (أعلى فاء) ، وقد أطلق الباحثان على دراستهما المنشورة عنوان : (التماثل الذاتى لـ ١/ف ـ ذبذبة ـ الضوضاء المسمّاة ؛ موسيقى) .

ويقول د . « **هسو** » إنه بإبعاد نوتات من عدة مؤلفات لـ « **باخ** » ، قام بدراستها مع ابنه ، وجد أن النماذج الأساسية ظلت موجودة فى التخفيضات الكسرية للموسيقى حتى لو أن كل ما تبقىّ يحتوى فقط على $\frac{١}{٦٤}$ من النوتات الأصلية .

وهو يؤكد أن الموسيقى التى يمكن التعرف عليها كموسيقى « **باخ** » تبقى على قيد الحياة بعد الخفض الكسرى بدرجة تثير الدهشة .

وفى وسع المستمع المبتدئ أن يتعرف على « **باخ** » فى أعمال ضُغطت إلى النصف أو الربع ، بالرغم من أن المستمع يشعر بالانطباع بأن العمل الموسيقى به تُوشيات وزخارف مقتصدة .

والدكتور « **هسّو** » ، مع ذلك ، ليس أول من قام بدراسة الدور المحتمل للكسريّات فى التأليف الموسيقى . فقد سبقه فى هذا البحث عدد من علماء الرياضيات من بينهم (**ريتشارد ف ثوس » عالم الفيزياء بمركز (آى . بى . إم) بولاية نيويورك ، الذى لاحظ أنه إذا كانت طبقة النوتات المتتالية وارتفاع أصواتها عشوائية تماماً ، تصبح الموسيقى بلا معنى وغير مقبولة . وإذا كانت النوتات مترابطة ترابطاً وثيقاً ، يصبح وقع الموسيقى متوقّعاً ومملاً . ولكن إذا استخدم التقلّب شبه العشوائى الذى تعبر عنه الكسريات لتحديد العلاقات بين النوتات المتتابعة ، تكون النتيجة ، كما يؤكد « د . فوسى » ،** توازناً ممتعاً بين إمكانية التوقّع والدهشة .

وقد حاول عدد من المؤلفين الموسيقيين إدخال (**التماثل الذاتى**) الذى يشكلّ الأساس للنماذج الكسرية ، فى أشكال جديدة من الموسيقى . ومن بينهم الموسيقى المجرى المولد « **جيورجى ليجيتى** » ، الذى يعيش فى (هامبورج) بألمانيا ، و « **تشارلس وورينن** » ، فى مدينة نيويورك ، وصديق « **د . ماندلبروث** » الذى اشترك معه فى عروض موسيقية .

ويقول « **ليجيتى** » إنه استلهم بعض أعماله ، من دراسة النماذج التجريدية الأخاذة المستنبطة بالكمبيوتر من مجموعات « **ماندلبروث** » للعلاقات الكسرية التى نقلها الكمبيوتر فى أشكال بيانية graphic ، تكررّ نفسها بلا نهاية فى مجالات أصغر على التعاقب .

ولابد من التنويه بأن « **جيورجى ليجيتى** » نفسه أعد ليكون عالم فيزياء ، وهو يميل إلى تطبيق العلاقات الفيزيائية على الموسيقى . ويقول د . « **ماندلبروت** » **عن** « **ليجيتى** » ، إن الصدفة وحدها هى التى عرفته ببحوثه وبالتماثل الذاتى مشابه ـ الكسْرى فى الموسيقى . وتحتوى مؤلفاته الجديدة (**دراسات للبيانو** Erues) ، **أفكاراً كسرية ، قال د . « ماندلبروت » إنها رائعة .**

ويأمل د . « **هسّو** » أن **تتمخض أفكاره فى المستقبل القريب عن نظم كمبيوتر تفتح آفاقا موسيقية جديدة ، وتحقق ربحاً ، بصورة غير عرضية .**

نيويورك : أحمد مرسى

الرحبانية .. الأسطورة والحقيقة

صدر حديثا كتاب بعنوان « مسرح الأخوين رحباني » من تأليف نبيل ابو مراد ، وأهمية هذا الكتاب أن مؤلفه يحاول الاجابة عن التساؤلات الكثيرة حول التجربة الفنية المتميزة لثلاثي الرحبانية : فيروز - عاصي - منصور ، وتطورها ، وكذلك حول حياتهم وكيف تم بينهم هذا اللقاء الذى كان حصاده على امتداد ربع القرن الأخير مئات الأغاني والقصائد وعشرات المسرحيات والاوبريتات . ومؤلف الكتاب مسرحي متخصص ، لذلك يفرد صفحات طويلة عن التجربة المسرحية لهذا الثلاثي .

ويستقى المؤلف المعلومات التى يقدمها للقارىء من الأخوين رحباني . فنعرف الأصول العائلية لهما وطفولتهما ، وكيف كان أبوهما « قبضاى » وأمهما تكتب الزجل ، وأنهما اعتادا على الحفلات والسهرات فى مطعم انطلياس الذى كان أبوهما يديره .

وقد ظهر اسم عاصي ومنصور معاً لأول مرة عام ١٩٥٢ حين أصدرا ديوان « سمراء مها » الذى ضم سبعين قصيدة بعضا مؤلف، وبعضها مترجم عن الفرنسية ، أما صلتهما بالموسيقى فتعود إلى عام ١٩٣٩ حين التحقا بجوقة الأب بولس الأشقر ، وتعلما أصول الموسيقى والأناشيد الكنسية . ومن خلال هذا العرض لحياة الأخوين رحباني يقدم المؤلف لوحة فنية ثرية لحياة مدينة بيروت فى الأربعينات والخمسينات ، فنعرف أنه كان بها فى تلك الفترة أكثر من خمسين فرقة مسرحية عاملة ، ويكتسب هذا العدد أهمية إذا عرفنا أن كثيراً من فنانى لبنان جذبتهم أضواء القاهرة مثل جورج أبيض وآسيا داغر ومارى كوينى وغيرهم .

فى هذه الأجواء التقى الأخوان رحباني بالفتاة النحيلة الرقيقة « نهاد

حداد » التى اختار لها الفنان حليم الرومى اسم « فيروز » وتــزوج منها عاصى عام ١٩٥٤ .. وعن هــذا اللقاء يقول المؤلف :

« .. التقيا دون موعد ، أو بناءً على موعد قرره فرمان قدرى ، ليس لأمره مرد ، ولا لحكمه نقض »

وهذه الفقرة عن القدر توضح أن المؤلف مثل كثيرين غيـره من محبى فيروز ، واقع تحت تأثير الرحبانية ، فاللقاء قدرى ، أى وفق الصورة التى تــروج كثيــرا فى الأعمــال الفنيــة للـرحبانيــة .. وإن كــانت الحقيقـة تخالف هذا التصور ؛ لأننا نعرف أن فيــروز انفصلــت عــن عــاصى فى السبعينات .

على أن المؤلف يسكت عن السيرة الذاتية بعد الزواج ليقــوم بدراستــه المـوسعة عن مســرح الرحبــانيــة ، ويقسمه إلى مراحل تتطور من مسرح القــرية إلى المســرحيات التــاريخيــة والملحمية ، ثم مــرحلــة الــواقعيــة الاجتماعية ، ويربط كل هذا بالواقع السياسى اللبنانى والعربى .

ولكن الحقيقــة أن الإسقــاطــات السياسية فى مسرح الأخوين رحبانى لم تكن إلا هامشاً غير أساسى ، فقد كــان همهما الــرئيسى رسم أسطورة فيروز كرمز ، ومن خلال مسرحياتهما وكل أعمالهما الفنية تتبين كيف صاغا أسطورة فيروز ، وقد يكون صوتها هو المؤثر ، وهذا صحيح بلا شك ، ولكن لم يكن لفيروز أن تحتل هذا الموقــع الفريد فى وجدان اللبنانيين والعرب عموماً ، لــولا هذا الــدأب من جانب الأخوين رحبانى على مدها بأسبــاب البقاء ، وتحويلها إلى سيدة لبنان .

إن فيــروز تظهــر دائمــا صبيــة أسطورة حالمة حلوة ، لا تشيخ أبداً ، أشبــه بالقــديسة الــرقيقة الحــالمة المسالمة والبريئة .. إنهــا الشخصية التى يــرى فيها اللبنــانيون أنفسهم أو أحلامهم .

ومن يــدرى ، لعل صــورة فيروز تتجسد مرة أخرى فى لبنان الجديد ، فيتطهر هذا البلد من العنف اليومى ، كما يتمنى المؤلف ، ونتمنى جميعاً .

المسرح أول الواصلين

مــع عــودة الســلام إلى بيــروت الكبرى ، كان المســرح اللبنانى أول الواصلين إلى ساحة السلام الواسعة ، مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية بــدأت تعرض أو تستعــد للعرض .. لماذا المسرح بالتحديد ؟ يقول الفنان انطــوان كربــاج صاحب مســرحيــة « أمرك سيدنا » عن هذه العودة :

« إن المســرح بين جميــع الفنون يبقى على علاقة مباشرة مع الناس ، وخلال الحرب يختفى فنــان المسرح تحت الأرض ، ثم يظهر حين تستقر الأمور ، وهذا ما حدث معنا ، وهناك بعض الفنــانــين المتفــائلــين الــذين استعدوا قبل مرحلة السلام وجهزوا أعمالهم ، بالإضــافة إلى أن بعض المسرحيات التى كانت تعرض من قبل تــوقفت أثنــاء الحــرب ، وهى الآن تعرض من جديد .

هذا النشاط طبيعى جداً ، وإن بدا المســرح ابــرز ظهــوراً ، ولكن بقيــة الفنــون ستلحق بــه مــع مسيــرة السلام . ومع عودة الفنانين إلى لبنان هناك العديد من العروض المسرحية ، لا نستطيع أن نقول إنها كلها جيدة ، ولكن إذا استقرت الأوضاع أكثر كما نأمل ، ستحدث غربلة مستمرة ، وفى النهاية ستقدم الأعمال الفنيــة ذات المستــوى الطيــب ، بــعيــداً عــن الطفيليات التى تنمو حــول الشجرة القوية ، ولن يصح إلا الصحيح » .

بيروت

تعقيبات

اعتذار وتوضيح !

هذا تقليد رائع وحميد ، تحتاجه حياتنا ، في كل مجالاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية اشد الاحتياج . تقليد أن يسمح المسئول عن منبر بعينه بأن يرتفع من فوق منبره صوت الرأى الذى يخالفه ، والمنهج المخالف لمنهجه ، والرؤية التى تختلف مع رؤيته ؛ ثم أن يعلن المسئول هذا الخلاف بعد وليس قبل - أن يرتفع الصوت المخالف ، وأن يعلنه في إطار مناقشة لا في أى إطار آخر . إنه تقليد رائع وحميد من بين تقاليد فقدناها ، وتستعيدها « إبداع » الجديدة .

وأنا أعتزم أن « أستغل » هذا التقليد ، حتى يعرف القراء الأعزاء ، كما يعرف كتاب هذه المجلة - أنه تقليد وضع لكى يعمل به ، وليس لمجرد إشاعة الإحساس به ، أو الإيهام بذلك .

ذلك أن الصديق العزيز ، الأستاذ رئيس التحرير ، أشار في افتتاحية العدد الماضى (الخامس) من « إبداع » الجديدة ، إلى بعض ماثار من تعليقات (أظنها شفاهية) بشأن عنوان مقال كاتب هذه السطور في العدد الرابع : « لويس عوض ومسألة الجهل بالثقافة العربية » وما في العنوان من عنف . ثم أشار إلى أن « ملحوظات » كاتب المقال لا تبرر العنوان العنيف : « فهى تدور كلها حول مسائل تحتمل أكثر من رأى ، ولا تبرر أن يتهم الآخر بالجهل لأنه يخالفه » .

والعنوان عنيف دون شك ، وخاصة إذا اعتبرنا أن من العنف أن نسمى الأشياء بأسمائها . وعلىّ أن أعتذر عن عنف هذا العنوان لأنه جرح مشاعر أصدقاء أعزاء وأساتذة أجلاء ؛ غير أننى لا أعتقد أن « الملحوظات » لا تبرر بعض العنف « الحميد » ، لأننى لا أعتقد أنها ملحوظات تدور كلها ، حول مسائل تحتمل أكثر من رأى : بل إنها مسائل تتعلق « كلها » بالمعلومات التى استخدمها الدكتور لويس ، أو تلك التى لم يستخدمها ، حين تعرض لظواهر ، ولأعمال معروفة من ظواهر وآثار الثقافة العربية .

ففى بعض بحوث ، الدكتور لويس لا تظهر « المعلومات » الأساسية المتعلقة بموضوع البحث (مثل : المعلومات المتعلقة بعمود الشعر العربى وعروض هذا الشعر ، في مقدمة « بلوتولاند » أو في أية مناسبة أخرى مما أتيح له الكثير منها حتى وفاته ، كما جاء في المقال المنشور ؛ ومثل معلوماته عن أبى العلاء التى ينقلها ، بالمحذوف منها ، عن « طه حسين » ، وهى قرينة - إن لم تكن دليلا معتمدا في مناهج البحث على « مصدر » المعلومات ؛ ومثل : اختفاء « معلومة » حرب البسوس تماما في كتاب كامل عن السيرة الشعبية المأخوذة عن حكاية تلك الحرب في كتب الأدب العربى ... إلخ .. إلخ ، مما لم يشر إليه مقالنا المنشور اكتفاء بما أوردناه) .

وفى بعض البحوث تظهر معلومات لاعلاقة لها « معرفيا » بموضوع البحث : وهذه مسألة تختلف عن « المخالفة في الرأى » : إنها مسألة تتعلق بالمعرفة ، لأنها مسألة تتعلق بالمكون الأول للمعرفة ، وهو : المعلومات ؛ ونوعها ، وطريقة استخدامها ، وما يظهر منها وما يحتجب (مثل الفصول الثلاثة الأولى من بحث : مقدمة في فقه اللغة العربية ، سواء في المعلومات المتعلقة بـ « أصل اللغة العربية وتاريخها » ، أو المعلومات المتعلقة بنظريات تاريخ اللغات وتقسيماتها ؛ أو المعلومات المتعلقة بمناقشة « قدم القرآن أو خلقه ») .

وعلى كل حال ، فإننى أنتهز هذه الفرصة التى أتاحها لى الصديق الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى رئيس التحرير ، لكى أشير إلى حقيقة ، وإلى ما أحسبه ضرورة « علمية » أصبحنا بحاجة إليها .

أما الحقيقة ، التى لا أحسبنى بحاجة إلى أكثر من ذكرها ، فهى حبى للويس عوض . حبا لا يعدله سوى ما تعلمته منه ؛ ثم هى كتابة كل هذه « الملحوظات المذكورة ونشرها في حياته وعرضها عليه منشورة ، في مجلة الآداب البيروتية فيما بين عامى ٦٥ - ٧٥) .

وأما الضرورة ، فهى : التحليل المعلوماتى لثقافتنا كلها ، أو على الأقل للأعمال « العلامات » فيها ؛ وهو تحليل قد يكشف لنا في أنفسنا وفي تكويننا - بكل جوانبه « المعنوية » ، سمات بالغة الخطورة ، لا نعيها - ولم يحدث أبدا أن وعيناها - ولا « يصح » أن نواصل « التقدم » دون الوعى بها .

سامى خشبة

فى أعدادنا القادمة

قصائد :

- أحمد حجازى
- عبد الناصر صالح
- ممدوح عدوان
- فريد أبو سعده
- أمجد ريان

قصص :

- سليمان فياض
- عبد الله خيرت
- جمال الغيطانى
- حسونة المصباحى
- بدر نشأت
- رمسيس لبيب
- منى حلمى

دراسات :

- ادوار الخراط
- لطفى عبد البديع
- صبرى حافظ
- عبد العزيز حموده
- بدر الديب
- طارق على حسن
- على شلش
- سمير فريد

بريد إبداع

تحية أدبيّة طيّبة وبعد ،

سعدنا سعادة كبيرة بالعدد الجديد من « إبداع » الغرّاء ، بعد أن استلمتم رئاسة تحريرها . وسعدنا أكثر بقراءة افتتاحيّتها ، وبأنّ مجلّة أدبيّة يشرف عليها واحد من كبار الشعراء والأدباء العرب ستنهض منبراً حرّاً للأدب الطليعي الذى نفتقده الآن ، رغم كثرة المنابر .

أستاذنا الشاعر ،

إنّنا نعيش حالة إحباط وبلبلة ، فقد انهارت قيم الخمسينات والستّينات ، قيم الأدب الملتزم بأيديولوجيا بعينها ، أدب الاتجاه الاجتماعى ، وبقيت بعض الرموز ، فقط ، التى لم تستطع مجاراة المرحلة الجديدة ، وحلّ محلّ ذلك طوفان من التيّارات الأدبيّة القادمة من الغرب - فرنسا بالتحديد - كالبنيويّة بمدارسها والأسلوبيّة وغيرها من المدارس ، وكانت بوابتها المغرب مثلا باتّحاد كتّابه النّشط ، دخلتْ علينا بمصطلح جديد وأفكار جديدة تكاد تؤلّه النصّ وتقطع صلته بما حوله من سياقات اجتماعية وسياسيّة .

ونحن كُتّاب الأرض المحتلّة - الضفّة الغربيّة وقطاع غزة بالتحديد - لنا اتّحاد للكتّاب ، غير أنّ نتاجاته ملتبسة بالأيديولوجى ، حتى أنّ كثيراً من الأعمال لا تقول أدبا بالمرّة ، وإنّما خطابها أيديولوجى صرف ، فجّ ومباشر . ذلك أنّ الأحداث التى تتلاحق علينا - وأنتم أدرى بها - لا تترك لنا مجالاً للتنفّس ، ولذا ، فمعظم نتاجات الشباب مباشرة ومكرورة ، تطفح بالحماس ولكنّها لا تُلقى بالاً للشّكل .. ثقافتها محدودة وجواز سفرها الوحيد أنها تقول واقع النضال اليومى وتكرّره ، تتكفىء عليه بأكثر ممّا تلتحم معه ببصيرة .

ولدينا اتجاهات كثيرة غير متبلورة ، فكانت هذه السطور ممّن يُسَمّون بكُتّاب « الأفق الجديد » ، وهى المجلّة التى صدرتْ فى القدس قبل عام ١٩٦٧ م ، وبعد عام ٦٧ طغى على الساحة أدب المقاومة ممثلا بشاعره محمود درويش ، وبعض الشعراء الآخرين الأقلّ سمعة وإبداعاً ، وعندما هاجر درويش ، ابتعد هذا النّفس الحيوى ثمّ تحوّل إلى سقفٍ وقف أمامه المبدعون الشباب وقفة إعجاب وعجز فى آن ، الأمر الذى يدعونا - نحن كتّاب الأرض المحتلّة - إلى نطّح هذا السّقف واجتيازه . أبداً لم تكن العلاقة بين أدب الداخل (الضفة والقطاع) وداخله (أرض ١٩٤٨) ، وأدب الخارج ، علاقة تواصل وانفتاح . وأحسّ شخصياً ويشاركنى فى رأيى ورسالتى صديقى الشاعر عبد الناصر صالح ، الذى هو بحقّ أبرز الوجوه الشعريّة بعد عام ١٩٦٧ أن لديهم مجلاّت كثيرة ، هناك ، مفتوحة للجميع ، محرّمة علينا ومجلاّتنا - فى الضفة والقطاع - تظهر ثمّ تموت ، لتسلط عدد من صغار الصحفيّين عليها .

نعدكم ، أستاذنا الشاعر حجازى ، أن نرسل لكم نتاجات جديدة ، لا نريد الرّحمة منكم أو التشّجيع كما ادّعى البعض ، بل النشرَ إنْ كان انتاجنا يستحقّ ، والنقد والمزيد من النقد ، فنحن مثل الشّجيرات الشوكيّة نمونا أو نَما جيل الشباب عندنا فى ظلّ غياب المعايير . لقد توهّم بعض شعرائنا أنّهم أعظم من شعراء الحداثة الكبار ، وتوهّم بعض كتّاب القصّة القصيرة - عندنا أيضاً - أنّهم أعظم من يوسف إدريس وأبو المعاطى أبو النّجا وسليمان فيّاض وأسماء أخرى كثيرة . إنّنا ، نحن الإثنين : عبد الناصر صالح وصبحى شحرورى ، نُقيم فى مدينة صغيرة فى شمال الضفة الغربيّة واسمها طولكرم ، وتقع على الخط الأخضر مباشرةً على بعد ١٦ كم عن البحر الأبيض المتوسّط ، ونحسّ أنّنا معزولان ، ومع ذلك نتلقّف ما يصل إلى أيدينا من مجلاّت الخارج الفلسطينى ، ويعجبنا مستوى بعضها ولكن لا يعجبنا اغترابها عنّا .

لن نطيل عليك ، أستاذنا الشاعر حجازى ، فنحن نتابع إبداعك باستمرار ،

وقد رابنا سماعك تقول مرّة إنّ الشاعر لا يدرى ماذا يكتب وبأيّة لغة . وسرّنا جدّاً

انك تعود لتحتلّ موقعاً ، وتعود للكتابة ولنت تدرى أين وبأيّة تكتب ، مع إحساسنا التّام بمبرّرات هذا الشّعر ، فنحن نقدّر محمد اركون ، مثلاً ، ونقارن ونجد الهوّة واسعة بين ما يقوله أركون وبين مستوى حركتنا الأدبيّة والثقافية فى الضفة الغربيـة وقطاع غـزّة . فمصطلحنا ما زال يـراوح مكانـه دون أنّ يتـزحزح امـام التقـدم الهـائـل فى العلـوم الإنسانية فى أوروبا .

سيـرسل عبـد النـاصر صـالح شعـرا ، وسـأُرسل قصصـاً قصيـرة ونقـدا ، فقـد اضطّرتنى ظروف اختلال المعايير ان اتحّول إلى كتابات شذرات نقديّة .

وفى الختام ، استاذنـا الشاعـر حجازى المحترم ،

ماجئنا نشكو ، بل جئنا نسهم . نرجو ان تتقبّلوا مساهمتنا ولكم جزيل الشكر .

باحترام :

صبحى شحرورى

عبد الناصر صالح

(طولكرم ـ فلسطين)

●

قطوف

مـا بـال كـاسى فـراغـا ايـهـا السـاقـى
وقـد عـهـدتُـك تسقينـى بـإغـداقِ ؟!
مـازلـت تمـلأ لى كـاسى .. فـافـرغُـهـا
هـل كـان بـالكـاس شـرخٌ .. ام بـاعمـاقى ؟!
فـامـلا إلى ان تفيض الخمـر مـن فمـهـا
فـإن فى لثمـه شُفـى وتـريـاقـى
وامـلا إلى ان يـغـيـب الكـون مـن بصرى
وتفقـد الأذن سـمـعـى ، رغـم إشفـاقـى
امـلا ، فـلا وجـهـهـا قـد غـاب عـن بصرى
ولايـزال بسمـعـى صـوتـهـا الـراقـى

شعر : خليل فواز

* *

هذا انتشارك فى فضاء ليس لك ..
ارْحْ إذن .. تلك البدايةُ من دمك ..
الليل اولنا واخرنا نهارٌ ليس ياتى ..
جدرانُ هذا البيتِ لستُ احبها ..
سيلٌ من الفقراءِ يخرج من وريدى .. ؟
ثم يدخل
بقعة الضوءِ المثيرةُ منهكا ..

شعر : عزمى عبد الوهاب

* *

لا الحب سـهـلٌ ولا نسيـانـه سـهـل
يـا مـن تـعلـق منـك القلبُ والـعقـل
عـز اللقـاء عـلى قـربٍ ، فكيـف إذن
لـو ابـتـعـدنـا غـداً يـرجـى لنـا الـوصـلُ ؟!
إلى متـى مُـديـة الحـرمـان تـذبحنـا
وفى العيـون هـوىً بـالـدمـع مبتـلُ
السُبْـلُ تجـمـعنـا حـتـى إذا انشـغلـت
قلـوبنـا بـالـهـوى .. ضلَّـتْ بنـا السّبُـلُ

شعر : عبد الستار سليم

من بين مئات الرسائل التى وصلتنا هذا الشهر ، عبر كثير من المبدعين والقراء عن فرحتهم بهذا الباب الجديد ، الذى فتح نافذة للتواصل والحوار الحى بين إبداع وجمهورها ، فى مصر والعالم العربى .

حملت إلينا الرسائل مواد إبداعية كثيرة متنوعة ، لا نستطيع أن نتوقف منها ، إلا عند النماذج التى تحقق الغاية من هذا التواصل الحميم . وهذا يعنى أننا لن نستطيع أن نتوقف عند (الكتابات) التى لايزال أصحابها يتعثرون فى الأخطاء النحوية والإملائية والعروضية .

وينطبق ذلك على (كتابات) كلٍّ من : « محمد محمود يوسف » و« عبد المنعم محمد الشربينى » و « همام » و « جمال حامد » و « أحمد بكر عبد المقصود » و « أنور العبد خليل » و « سيد همام » من مدينة القاهرة . وكذلك : « مصطفى أمين عبد الرحيم » و « رءوف مختار » من مدينة الجيزة ، و « محمد بكر عبد اللطيف » و « منير عتيبة » و « شوقى جمعة » من مدينة الإسكندرية ، و « وليد عبد العظيم إبراهيم » و « أحمد صالح الضالع » من محافظة البحيرة ، و « سمير محمد مندى » من محافظة بنى سويف ، و « محمد السيد عسكورة » من محافظة الشرقية ، و « سامى عبد الجليل الغباشى » من محافظة دمياط . ونتمنى على هؤلاء جميعا ، أن يصبروا على أنفسهم ، حتى يصلوا من خلال القراءة الجادة المنظمة ، إلى الدرجة التى تمكنهم من الكتابة الإبداعية الحقيقية ، وساعتها لن يقف حائل دون نشر ما يكتبون .

فى بريد إبداع من الدراسات ، دراسة عن المفكر الكبير المعروف « زكى نجيب محمود » ، بعنوان : (القول باندماج الأصيل والمنقول عند الدكتور زكى نجيب محمود) ، وهى بقلم : « محمد محمد القاضى » . وقد كنا نود أن يلتفت كاتب الدراسة إلى المصادر الأساسية المناسبة لدراسة من هذا النوع ، فبدلاً من الاعتماد غالبا على مقالات الدكتور فى صحيفة الأهرام ، كان يجدر بالكاتب أن يبحث فى كتب الدكتور نفسها — وما أكثرها — وفى البحوث والدراسات التى كتبت عنه ، لكى يستطيع أن يضع يده على المادة اللازمة لبحث كهذا . وفضلاً عن ذلك ، فإننا لا نوافق كاتب الدراسة على المنظور الذى انطلق منه ، حين جعل كل همه محصوراً فى إثبات وجود الجن والسحر والعفاريت ، آخذا على « زكى نجيب محمود » إنكاره لهذه الخرافات !

* * *

أما بريد الشعر ، فهو حافل بمختلف التجارب هذه المرة . ونود بداية ، أن ننبه كتاب الشعر العامى ، والزجل إلى أن الشعر المكتوب بالعامية ، أيا كانت ، لا يتوائم مع سياسة المجلة واستراتيجيتها العامة ، ولذا ، فنحن نعتذر عن عدم النشر لكل من كتب — أو سيكتب — لنا بأية لهجة عامية ، مصرية أو غير مصرية .

* * *

تتباعد المسافات

تتوالى الطرقات

تتسرب اللحظات

كل شىء يبدو أشد بزوغا

وأكثر إشراقا

هكذا تبدأ القصيدة التى أرسلتها لنا من الخليج العربى ، الشاعرة القطرية « زكية مال الله » . بعنوان : (مصابيح فى عيون الفجر)

والقصيدة نصٌّ مطوّل (ثلاث عشرة صفحة فولسكاب) ، تتجاور فيه المقاطع النثرية والمقاطع الموزونة ، وتتتالى . وفى تجربة بهذا الطول ، كان لابد من الانتباه الدقيق إلى حذف كل ما هو حشو زائد واستطراد غير شعرى ، وهذا ما لم تفعله الشاعرة .

أما الشاعر السعودى « حمود مريحيل المبارك » ، فيرسل إلينا من (الخفجى) بقصيدة بعنوان : (الإبحار فى المجهول) ، يقول فى مطلعها :

كُفِّى دموعك ..

لا تُثيرى فى الجوى مُرَّ الملامة

أنا ما تجشَّمتُ المصاعبَ .. والمصائبَ

غير حفظٍ للكرامةْ .

ولسنا نريد من الشاعر إلا أن ينتبه إلى أن القصيدة الجديدة قد اختلفت الآن كثيرا عما كان يُكتب من شعر فى الأربعينيات ، ولا يحتاج « حمود » ، إلّا إلى قراءة الأعمال الشعرية المنشورة الآن فى الدواوين الجديدة ، أو فى الدوريات الأدبية الرفيعة ، لكى يقف على هذه الحقيقة .

أما قصيدتا الشاعر المغربى « محمد على الريساوى » ، والتونسى « حافظ محفوظ » فهما قصيدتان جيدتان ، وستأخذان دورهما للنشر فى متن المجلة ، فى الأعداد القادمة ، وكذلك قصيدة الشاعر « عبد العظيم ناجى » من الإسكندرية ،

التى أرفق بها رسالة ، يحيى فيها مجلة (إبداع) فى شخص رئيس التحرير .

* * *

أما القصائد الأخرى التى نتوقع من أصحابها مزيداً من التجويد فى أعمالهم القادمة ، فقد وصلنا منها الكثير ، ومنه هذه النماذج : من قصيدة « عبد الحميد محمود » بعنوان : (جبل يعصم) ، التى يستلهم فيها مأساة حرب الخليج الأخيرة ، ويقول فى خاتمتها :

على جبهتى محنتى
على جبهتى أمتى
ولى جبل من جنون المدى يعصمُ
تريد الطيور إليه الوصولا
لتسكن فى روضةٍ من حماه طويلاً
فياومضات الزهور
اضيئى الطريق إليه وكونى الدليلا .

ومن قصيدة : (اللا منتمى) للشاعرة : « بهيّة طلب » ، من محافظة الدقهلية ، نقرأ معاً مطلع القصيدة :

وجه أبى لا يخلو فى
غلّق دونى الأبواب وراودنى
ان افتح نافذة الحاء قليلاً
لأمد جذورك فى جسدى
وانا اتقصّد عشقاً .

ومن قصيدة : (هذه مواقيت الغصون) للشاعر « حسنى الزرقاوى » نقرأ أحد مقاطع هذه القصيدة الطويلة .

اتخيل ان الظلال تصير الوَهَجْ
والبحار مرايا الطيور
النجوم نثار من الوجع .
المتالق فى الليل دون انتهاء
بينما اتاكد ان غصونى إلىّ
لا تجف بعينى

ومن النموذج الأخير ، نقرأ المقطع التالى من قصيدة للشاعر « أحمد جامع » من محافظة قنا ، بعنوان : (إنما أنت لى) :

الطيور التى غردت
فوق سطح البيوت
شفّها الإحتراق
واعتراها السكوت .

وليست لنا — فى أغلب الأحوال — مآخذ فنية مباشرة على هذه المقاطع فى حد ذاتها ، وإنما تتجسد هذه المآخذ — غالباً — فى طريقة بناء القصيدة ، والقدرة على توظيف شتى عناصرها لإخراج عمل متوازن لا حشو فيه ولا ثرثرة ، وبوسعنا أيضاً أن نشير إلى التفاؤل المفاجىء غير المبرر ، الذى انتهت به قصيدة « عبد الحميد محمود » ، وإلى كثير من الهنات الأسلوبية والثرثرة الزائدة فى قصيدة « بهية طلب » ، وإلى الوقوع فى فخ محاكاة الحداثة بدلاً من تمثلها وإنتاجها فى تجربة خاصة متميزة ، فى قصيدة حسنى الزرقاوى » ، وإلى حلول الصور الوصفية الخارجية محل التجربة الحية المباشرة فى قصيدة « أحمد جامع » .

والأمر نفسه ، يصدق بدرجة أو بأخرى ، على ما وصلنا من قصائد للشعراء : « السيد محمد منصور » من بور سعيد ، و « جمال عطا » من أسيوط ، و « محمد أحمد سلمان » من الأقصر ، و « حسن أحمد يوسف » من الأقصر ، و « محمد عبد المنعم عيسى » من قنا ، وغيرها من مئات القصائد .

●

لن نعيد ما قلناه فى بريد العدد الماضى من ضرورة بذل المزيد من الجهد فى الكتابة ، ثم المراجعة المتأنية — ولا بأس من الاستعانة بالأساتذة أو الأصدقاء ذوى الخبرة — قبل إرسال النصوص إلينا . ونتوقع أن يكون البريد نافذة واسعة مضيئة ، نطل منها مع الأصدقاء جميعاً . والتجارب التى نعرض لها هنا والرسائل التى نرد عليها ليست بالطبع موجهة إلى أصحابها وحدهم ، وإنما هى — كما نأمل — دليل لكل من يحاول أن يبدع قصة قصيرة جيدة .

« سمر » عبد النبى فرج خميس — امبابة

يتحتم عليك أولا أن تعيد النظر فى علاقتك باللغة العربية ، بداية من التمييز بين الكلمات التى يظن أنها متشابهة فى المعنى كما هى فى اللفظ ، إلى معرفة الترتيب الطبيعى للجملة ، بالاضافة طبعاً إلى ضرورة التفرقة بين « الزاى » و « الذال » ومعرفة المفرد والمثنى الخ .. وانظر كيف تبدأ ما تسميه قصة :

« فى مقبل العمر كانت تسير بجوارى سمر تلبس فستان ابيض منقوش عليه أشجار ليلية صغيرة . النسيم يطير ثوبها القصير فيظهر طويلة رفيعة البنت المعلقة بزراعى مطبوع عليها كل الوان الحسن ونهداها . الصغير حبات النبق يرفع الفستان بصعوبة ... »

أخطاء كثيرة ، فأنت تتحدث عن الماضى فلا يمكن أن تقول « مقبل » ، وأنت تؤخر اسم كان بلا سبب ، وتقول « بزراعى » وتعصر « بزراعى » طبعاً .. وهناك أخطاء أخرى « قاتلة » لايمكن أن يستقيم معها أى كلام عربى فما بالك بالقصة .

« علبة كبريت » ، من محمد أحمد إبراهيم عيسى — المحمودية

رغم عنايتك الواضحة باللغة ، فأنت تقع فى تلك الأخطاء البسيطة التى يجب أن تبرأ منها القصة وتتتابع الأخطاء على هذا النحو :

« كانت العينان سوداوان واسعتان مرتابتان »

وتقدم لنا بطل القصة باسم : « الأسطى محمد عبد الله أجدع عامل فى ورشة الحاج على أبو حسين » ثم تعود فى نفس الصفحة الأولى فتسميه « عبد الرحمن ».

أما القصة نفسها فقد انتهت فى السطور الأولى ، حيث نجد البطل واقفاً على ضفة النهر بعد أن ارتكب الخطيئة مع الأرملة ، ولا يضاف إلى هذا الموقف فى نهاية القصة إلا هذا السطر .

« .. وعندما طالت وقفتى بالقرب من النهر غمرنى الأسى ».

« قصص قصيرة جداً — صلاح شفيع — بلقاس

هذه عشر قصص كتبها صاحبها فى صفحتين ، ونحن نطلب منه قليلاً من التواضع ، ليس بسبب أنه كتب اسمه عشر مرات تحت كل قصة فحسب ، وإنما لأنه يسمى السطرين الاثنين قصة :

« قضيته الناس ، دوماً فى ذهنه فى كل عمل ، يتعمد أن يفعل مالا يعجبهم ليلفت نظرهم .. ينظرون إليه يتفاخر أنه لا يأبه لهم ». وهكذا بقية (القصص) .

« الأصيل » محمد محمد قياسة — دكرنس

والأصيل هنا هو « عم سعد » الذى رفض أن يتزوج على ابنة عمه العاقر ، لأن عمه قبل أن يموت أوصاه بها .. هذا هو كل شيء والبطل يقول لراوى القصة :

« .. كيف أتزوج وأخون الأمانة التى حملنى عمى إياها قبل أن يموت بالها من حمل ثقيل أصبح كاهلى لايقوى على حمله »

فانظر كيف تتكرر كلمة « حمل » ثلاث مرات فى أقل من سطرين ، ليس هذا فحسب ، فهناك كلمات كثيرة مثل « زهب ، زريبة — ها انسأزا — زهنى » وكلها يجب أن تكون بالذال كما نعرف .

« التضحية » — أحمد إبراهيم حبيب — الخلالة — بلقاس

قد يكون ماتحكيه فى هذه القصة صحيحاً .. أى أن تكون الزوجة الشابة قد علمت بموت زوجها وأخفت هذه الحقيقة عن أمه ، وبدأت تكتب خطابات توهم أنها منه ..الخ .

ولكن المشكلة أنك تربط كل هذا بطريقة متعسفة بحرب الخليج ، بحيث جنحت القصة إلى المباشرة والوعظ ، ونسيت أثناء هذا الحماس أن للشخصيات حدوداً فى رسمها وإلا كانت تصرفاتها غير مقنعة .. وإن الزوجة التى قتل زوجها فى الحرب تكتب خطابا تدعى أنه من زوجها لتقرأه على أمه ، فانظر ماذا تقول هذه الزوجة الحزينة ، أو التى لا حدود لحزنها :

« .. ولكن ياأمى أفتقد الملوخية الحلوة من يدك .. » كيف يمكن أن نتصور زوجة تركها زوجها بعد خمسة أشهر من الزواج ، وتعرف أنه قتل ، ومع ذلك تكتب مثل هذا الكلام ؟ أما الأخطاء التى لا تخلو منها صفحة فى قصتك ، فلعلها تعود كذلك إلى حماسك للفكرة المجردة .

إلى الأصدقاء .

عصام سامى دبور — طنطا ، على خير المغربى — الاسكندرية محمد أحمد عبد العال — المنيا ، حسين يوسف العصفورى — الامارات العربية ، محمد محمد القاضى ، رضا البهات — المنصورة ، عبد السلام إبراهيم — قنا ، جلال توفيق المحلاوى — تلا ، أحمد حسن شبرية — نشكر لكم هذا الحماس ، وننتظر منكم قصصاً أخرى ، مع رجاء وضع الملاحظات السابقة فى اعتباركم .

الصديق الحسينى مصطفى صالح — المعادى

إعجابك الشديد بمعاتبات أستاذنا يحيى حقى يشاركك فيه كل القراء ، وقد جاء حديثه عن التاريخ ضمن ذكرياته الأخرى ، ويمكن للكتاب والمؤرخين أن ينتفعوا بهذه الملاحظات القيمة .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥—

O صورة الغلاف : من تمثال إيزيس لمختار

O تصوير الفنان . أحمد نور الدين

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

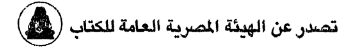


العدد السابع • يوليو ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



الاسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس ـ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ـ البحرين ٧٥٠ فلسا ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ من الدينار ـ السعودية ١٠ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ١٥٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهمـا ـ اليمن ١٥ ريالا ـ ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم ـ سلطنة عمان ٧٥٠ بيزة ـ غزة ٧٥ سنتا ـ لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ٧٠٠ قـرش ، ومصاريف البـريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية مٔا يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن ٥٠ قرشا

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة التاسعة • يوليو - ذو الحجة ١٤١١

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

الأغلبية الصامتة

لا أحد يفكر فى هذه الأغلبية ، ولا أحد يذكرها ، ولا أحد يحسب حسابها ، إذ لا أحد يفكر فيما آلت إليه الثقافة ، وما وصل إليه الإبداع .

حين نضع خططنا الثقافية والفنية ، فنحدد الكتب التى ستنشر فى هذا العام ، والمسرحيات التى ستقدم فى هذا الموسم ، والمصورين الذين سيعرضون لوحاتهم فى هذه القاعة . حين نصدر مجلة من المجلات ، أو نختار لها محررين ، ونستكتب لها شعراء ونقاداً وقصاصين ، أو نرشح رجلاً لجائزة ، أو وفداً لحضور مؤتمر . حين نكتب مقالة نحيّى فيها هذا العمل أو ننقده ، ونفضح عيوبه ونسخر منه ... ما هى الاعتبارات التى تملى علينا اختياراتنا وأقوالنا ومواقفنا ؟ هل هى اعتبارات موضوعية أم شخصية ؟ ومن هو الجمهور الذى نفكر فيه أكثر من غيره ؟ جمهور القراء والمشاهدين الذين يريدون أن يتذوقوا الثقافة ويتعلموا منها ويستمتعوا بها ؟ أم

جمهور المشتغلين بإنتاج الثقافة والمتكسبين بها من الأدباء والفنانين والمسئولين والموظفين ؟

هل تهمنا الأغلبية التى تشترى الكتب وتقتنى الصور وتدفع الثمن لتحصل على زادها الروحى ؟ أم أن اهتمامنا محصور كله فى إرضاء أقلية من الراغبين فى الظهور ، والطامعين فى المناصب والأجور ؟

إننى أقرأ الصحف وأتابع الإذاعات المرئية والمسموعة فلا أجد لجمهور الثقافة صوتاً مسموعاً ، وإنما أجد ممثلين لا تعجبهم أدوارهم ، ومخرجين لا تقنعهم أجورهم ، وكتاباً يجأرون بالشكوى لأن فلاناً من رؤساء التحرير لم ينشر مقالاتهم ، أو شعراء يدبجون العرائض ويجمعون التوقيعات لأن علاناً لم يدعهم للاشتراك فى الأمسية والمهرجان !

كيف نفسر صمت الجمهور وهو الأغلبية صاحبة المصلحة ودافعة الضريبة ؟ وكيف نفسر صخب المشتغلين بالكتابة والفن وصراخهم المتصل وادعاءهم العريض ؟

الأسباب كثيرة متشابكة معقدة ، منها ما هو عام يتصل بالأسلوب السائد فى إدارة شئون المجتمع ككل ، وما هو خاص يتصل بالأسلوب السائد فى ممارسة النشاط الثقافى وإدارته وتنظيمه .

إن بلاداً مازالت تكافح لإقرار النظام الديموقراطى وتثبيته ومازالت تعانى للخروج من العَوَز والأمية ، ومازال الكثيرون من أبنائها يتشبثون بالعصور الوسطى ، وينظرون إلى العصور الحديثة بخوف وارتياب ، هذه البلاد لا ينظر للثقافة أن تحتل فيها إلا مساحة ضيقة ، أو تلعب فيها غير دور محدود ، ومن هنا اعتماد المثقفين على الدولة ، وضعف صلتهم بالجمهور . وفى هذا الوضع يتعثر النشاط الثقافى ويختنق ، ويتقدم المنصب على الموهبة ، وتفرض الأسماء والألقاب بقرارات من أعلى بدل أن تفرض نفسها بنفسها ، وتنتزع اعتراف الناس بها من خلال العمل الدائب والإبداع المؤثر الملموس .

ولقد تأزم هذا الوضع وتفاقمت مشكلاته فى الأعوام العشرين الماضية ، حين اختفى الجيل الذى ظهر خلال المدّ الديموقراطى ، وبنى نفسه بنفسه ، وتربع على عرش الثقافة بحق . وباختفائه اختفى الضمير النقدى ، وانسحب الجمهور الواعى ، بينما ظهرت أجيال جديدة من المبدعين فى ظروف خانقة ملتبسة ، تزيف الأسماء ، وتطارد المواهب ، وتبيح التركة للأدعياء . كما ظهر فى المقابل جمهور للثقافة يتميز بالحيرة والضعف والسلبية ، يمكن خداعه وفرض الصمت عليه .

صحيح أن عدداً من الكتاب والشعراء والنقاد والفنانين ظهروا بالرغم من كل شىء ، لأن الثقافة حاجة حيوية ، ولأن المجتمع لا يمكن أن يخلو من المواهب ، لكن الكثرة الغالبة من المشتغلين بالعمل الثقافى فى مجالات الأدب والفن والبحث العلمى والدراسة الجامعية لم تخضع لأى امتحان حقيقى ، ولم يُغَرْبلها النقد الذى أصبحت تسيِّره الأهواء والمصالح الشخصية والاعتبارات الوظيفية والعملية ، وربما أضيفت الأمية إلى الهوى والمصلحة ، فانتشر الفساد وعمت الفوضى ، وازداد جمهور الثقافة

حيرة ، وأمعن المثقفون فى تجاهله ، وأمعن هو فى الصمت والسلبية ، خاصة وأنه يسمع مثلاً أن فلاناً الرسام أو المغنى أو الراقص أو المخرج دكتور ، وهو لا يعرف العلاقة بين الرسم والرقص والغناء والإخراج وبين هذه الألقاب العلمية ، وأنه يقرأ أن عِلّاناً كاتب عبقرى ، وأن غيره شاعر فذّ ، والجمهور لم يسمع بهذا ولا بذاك ، ولا يستطيع أن يرى بنفسه هذه العبقرية ، أو يلمس هذه الفذاذة .

غير أن هذا الجمهور ليس فى الحساب ، وليس يهمّ أحداً أن يسمع أو يقرأ أو يفهم . المهم هو المسئول الذى يملك أن يصدر القرار بإخراج هذه المسرحية ، أو بإصدار هذه المجلة ، أو بنشر هذا الكتاب .

لا يهم أن يأتى الجمهور ليشاهد المسرحية ، فمادامت الممثلة قد قبضت أجرها ، وشاهدت فى صفحة الفن وجهها ، فالجمهور لا يهمّ !

والمجلة تصدر . لا يهم أن تُقرأ أو تباع مادامت تنفق من أموال الدولة ، ومادامت تؤدى رسالة أخرى غير تثقيف القارىء وإمتاعه ، وهى أن تكون صدقة جارية على أبناء السبيل مِمَّن يملأون أبوابها ، ويسوّدون صفحاتها بِدُرَرِهم الغالية !

غير أن الكيل فاض ، ولم يعد الوضع الثقافى الراهن قادراً على ستر عوراته ، ومواجهة مشكلاته الحادة المتفجرة ، فقد انصرف جمهور المسرح عن المسرح ، وانصرف جمهور القراء عن القراءة ، وانصرف أكثر المبدعين عن الإبداع ، وظهرت فيهم مواهب أخرى لا علاقة لها بالكتابة أو التصوير أو التفكير ، ولم تعد الدولة مستعدة لتحمل المزيد من الخسائر ، إذا لم تكن الخسارة ثمناً لازدهار الثقافة وإشاعتها فى الناس . فهل آن لنا أن نعيد النظر فى هذا كله ؟ وهل باستطاعتنا أن نعلن اقتراب يوم الحساب ؟!

سعدى يوسف

نُزل السان ميشيل



ما الذى تفعل يونانيةٌ فى هذه الساعةِ ،
فى النُزل ؟
تدارى طفلةً صاخبةً
أو تترك المفتاحَ منسيًّا على الكرسىِّ
أو تلتفت اللحظةَ فاللحظةَ ...
لا شىء هنا فى مدخل النُزلِ :
الكراسى
فقدتْ ألوانَها
والكلبُ لا يعرف إلا النومَ

سان ميشيل : شارع من اهم شوارع الحى اللاتينى فى باريس .

والبحّارُ

مازال بعيداً فى البحارْ ...

ما الذى تفعل يونانيةٌ فى هذه الساعةِ ،

فى النُزلِ ؟

... ...

... ...

... ...

إذا ما انتصف الليلُ

وأرخى آخرُ العشاق جفنيه على عاشقةٍ أُخرى ـ

مضتْ

كى تغلقَ البابَ عن الشارعِ

والبردِ

وعادت لتغنٍّى

وحدها ...

باريس ١٩٩٠

عبد العزيز حموده

إيهاب حسن ...
والخروج من مصر

« الحيـاة ، إننا ننـزلق إلى حياة ، ونختـار حياة أخـرى ، وتفرض علينا حياة مختلفة ، ثم نستيقظ ذات يوم لنجد انفسنا فوق شاطىء بعيد ، اننا نشقى طـول العمر لنصنـع أنفسنا ، أو لنعيد صياغة العالم ، وقد يحالفنا الحظ ونعثر على ساعة رائعة من الزمن تنسينا كل آلامنا » .

ايهاب حسن

« **أيهاب حسن** » أستاذ أمريكى مصرى ، ترك مصر شابا فى الحادية والعشرين من عمره ليكمل دراسته العليا فى مجال الهندسة ، بعد حصوله على بكالريوس الهندسة من جامعة القاهرة فى يونيو ١٩٤٦ . وكان سفره إلى الولايات المتحدة بعد تخرجه بشهرين فقط . لكنه سرعان ما تحول عن دراسـة الـهنـدسـة إلى دراسـة الأدب الأمـريكى . وقـد أصبح الرجل منذ منتصف السبعينات ، واحدا من أبرز المتحدثين باسم الاتجاهات النقدية المعاصرة ، وواحدا من عـلامات الطـريق فى تاريـخ مـا بعـد النقـد الحـديث .

ولعل من ابرز إنجازات « **إيهاب حسن** » فى هذا المجال نجاحه الكبير فى تحويل دفة النقد من العمل الأدبى إلى المتلقى أو القارىء وهو إنجاز أعتبر ثورة كاملة ضد مدرسة « **إليوت** » التحليلية التى سيطرت على الحياة الفكرية الغـربية منـذ العشرينات حتى منتصف الخمسينات . لقد نجح « **إيهاب حسن** » فى وضع نهاية لما أسماه بالأرستقراطية الفكرية ، التى كانت تركز على المعنى الداخلى للعمل الأدبى ، وقدم بديلا لتلك النظرة (من داخل العمل) ، التى غرسها ، « **إليوت** » لسنوات

طويلة . وكان البديل الجديد الذى أكده « **إيهاب حسن** » نظرة قائمة على أن الدلالة الحقيقية تكتمل عند المتلقى الذى يمثل حضورا أساسيا فى عملية التذوق . وبدلا من معنى (داخلى) خاص ، أصبحت هناك معان تختلف باختلاف المتلقين من ناحية ، وباختلاف الأنساق الثقافية والاجتماعية لهؤلاء المتلقين من ناحية أخرى .

وفى نفس الوقت ظل « **إيهاب حسن** » منذ أول دراسة له عن الرواية الأمريكية (نشرت عام ١٩٦١) حتى أوائل التسعينيات ، يؤكد أهمية دور الناقد فى الحوار الحضارى . وقد أكد فى محاولاته المستمرة لنحت دور إيجابى للناقد فى تعامله مع النص الأدبى ، وأن الناقد ليس مجرد صانع للأحكام أو حارس عليها . وقد وصل حرصه على تأكيد الدور الإيجابى للناقد ، إلى حد محاولة إثبات أن لغة النقد ليست أقل إبداعا من لغة الأدب ، وقد دفعته محاولة تأكيد وعى الناقد بلغته ، بنفس الدرجة التى يعى المبدع فيها لغته ، إلى بعض المبالغات التى تتسق مع المزاج الأمريكى فى جنوحه احيانا إلى المبالغة فى تأكيد كل جديد او غريب .

صحيح أن « **إيهاب حسن** » لم يرتبط اسمه ارتباطا وثيقا بهذه المدرسة النقدية أو تلك من مدارس ما بعد النقد الحديث مثل « **جاكبسون** » و« **ويليك** » و« **دريدا** » و« **إيجلتون** » لكن الثابت أنه فى الوقت الذى كان فيه النقاد ينسلخون عن المدارس النقدية الحديثة ، ليقدموا البنيوية ثم التنكيكية ، ظل « **إيهاب حسن** » يمثل تيارا منفردا يجمع كل شتات المذاهب الجديدة المعاصرة ، فى ثورتها على المدرسة التحليلية وتأكيد فشلها فى التعامل مع النص الأدبى . بل إنه بالرغم من تأكيده المستمر على دور اللغة وسطوة الكلمة ، إلا أنه لم يرتبط أيضا بأصحاب الاتجاه المنادى بالتفسير اللغوى للأدب . ويبقى الرجل لسنوات طويلة مرجعا ثابتا وخلفية راسخة يشير إليها النقاد المعاصرون على اختلاف مذاهبهم ، ويرجعون إليه فى أكثر ما يكتبون .

وقد نشر « **إيهاب حسن** » منذ عامين أو ثلاثة ، سيرته الذاتية بعنوان (**الخروج من مصر**) «out of Egypt» ، وهى سيرة مقتضبة بشكل واضح ، وتركز على بقايا ذكرياته عن السنوات العشرين الأولى من حياته فى مصر . والواقع أن غربة الرجل امتدت إلى أربعين عاما بعد الرحيل لم يعد فيها إلى مصر مرة واحدة ، ومن ثم فإن ذكرياته تلك ، لا تتعدى أن تكون بالفعل شظايا ذكريات ممزقة لا تشكل صورة متكاملة لسنوات التكوين الأساسية فى حياته . ورغم ذلك التمزق الواضح الذى يفجع الباحثين ، عن سيرة ذاتية تقليدية تتضح فيها خطورة السرد والتتابع الزمنى ، إلا أن ما يقدمه « **إيهاب حسن** » يعتبر تسجيلا دقيقا للصورة الداخلية والتركيب النفسى للرجل ، ويجيب بصورة كافية عن التساؤلات الأساسية حول أسباب الخروج وأسباب الابتعاد عن مصر . لقد وصل الأمر بـ « **إيهاب حسن** » إلى درجة الخوف من العودة فعلا وقد لمست ذلك الأمر الغريب بنفسى منذ ما يزيد عن عام ، حينما وجهت إليه دعوة لزيارة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكنت آنذاك أشرف بعمادتها ، ثم واصلت الاتصال به من موقعى الجديد فى واشنطن ، لأرتب له تفاصيل برنامجه فى مصر . وقد تم كل شىء وأعدت جميع ترتيبات الزيارة ، أو العودة المؤقتة إلى مصر . وفى اللحظة الأخيرة اعتذر الرجل عن عدم زيارة مصر ، رغم انه ، حسب ما جاء فى السيرة ، جال حول العالم ثلاث مرات . إنه الخوف من العودة .

والخوف الذى أتحدث عنه هنا ، لا يعنى أن الرجل ارتكب فى ماضيه ما يخشى عواقبه ، أو أخطأ فى حق مصر فى حاضره . لكنه خوف العودة إلى ماض بعيد . وهنا تبدو حساسية « **إيهاب حسن** » كناقد ومفكر ، فالرجل يبدو وكأنه يعانى من إحساس قوى بالذنب ، يطغى على بعض الانتقادات السطحية التى تتسلل إلى صفحات سيرته الذاتية بين آن وآخر ، بل إنه يتعمد إخفاء شعوره بالذنب ، بتصريحه المذكور عن رغبته فى عدم العودة إلى مصر . لكنه شعور أقوى من أن تخفيه بعض المكابرة التى يعبر عنها بين آن وآخر :

« لقد ظللت لفترة طويلة بعد رحيله عن مصر أشاهد حلما مفزعا متكررا . كنت أحلم بأننى أرغم على العودة إلى مصر لأكمل مهمة صغيرة ما ـ كإغلاق باب تركته مواربا ، أو إطعام طائر الكناريا ، أو الهمس برسالة ما ... كان الحلم مليئا بالإحساس ـ داخل الحلم نفسه ـ بأننى شاهدته من قبل ، ثم بالإحساس ـ داخل الحلم أيضا ـ بأن الأمور ستحل بطريقة ما ، ولن أحتاج للعودة . وبدأ تكرار الحلم يقل مع مرور السنين ... وعلى قدر ما أذكر ، لم أعد أشاهد الحلم الآن . ترى ، هل حالة اللا حلم هذه نوع من الخداع ؟ ! » .

ومع ذلك ، فإن الاكتفاء بالمعنى السطحى لهذه الكلمات باعتبارها تجسيداً لخوف « **إيهاب حسن** » من العودة ، يعيدنا إلى التسلسل النفسى لسياق الخروج ، منذ ذلك اليوم من شهر أغسطس عام ١٩٤٦ ، حين حملته الباخرة بعيدا عن شواطىء بورسعيد متجهة إلى نيويورك ، إذ أن ذلك الخوف السطحى من العودة يدفع بعضنا إلى الحلم القاسى بأن « **إيهاب حسن** » يتنكر لمصريته وينكرها . ورغم أننى لم ألتق بالرجل ولو مرة واحدة فى حياتى ، بل رغم استعدادى المبدئى لتصيد أخطائه ، إلا أن القراءة المتأنية للسيرة لا تؤكد رفض الرجل لمصريته أو تنكره لها . والقراءة المتأنية تلك هى ما تحتاجه هذه السيرة الذاتية ، حتى نصل إلى صورة ذهنية متكاملة لمفكر كبير ، وهى صورة تسمو بشكل واضح فوق حدود المكان وانتماءاته الضيقة ، وهى انتماءات قد تدفع بعضنا إلى الحكم التسرع على « **إيهاب حسن** » ـ ثم رفضه بالتالى ـ فى ضوء ما يقوله عن مصر الماضى والحاضر . بل إن انتقادات « **إيهاب حسن** » لمصر فى حقيقة الأمر ، هى محور تبرئته الكاملة من أية أحكام وطنية عاطفية بالعقوق أو التنكر لمصر . فالرجل لا يتنكر لمصر الماضى بقدر ما ينكر طبقة ويرفض طريقة حياة ، طبقته وطريقة حياتها ، متأرجحة بين قيم الأرستقراطية والبرجوازية التافهة ، بين الجذور التركية والرطانة الفرنسية . وحينما ينتقل إلى الحديث أحيانا عن مصر الحديثة ، فهو لا ينكر أنه لا يعرف عنها شيئا ، وأن معلوماته عن الزحام وأزمة المواصلات بالقاهرة مأخوذة عن المراسلين الأجانب فى مصر . بل إنه حينما يذكر مصر ما قبل الثورة يذكر مصر « **فاروق** » والإقطاع ولا يخفى رفضه الكامل بل احتقاره الواضح لـ « **فاروق** » وما يمثله من قيم فاسدة فى تاريخ مصر . وأحكامه

القاسية على « **فاروق** » أقسى عشرات المرات من تلك الإشارات السلبية العابرة التى عرض فيها لمصر « **عبد الناصر** » .

لنعد إذن لهذه الشذرات من الذكريات لنحاول تجميعها فى صورة شبه متكاملة عن « **إيهاب حسن** » ، وهو تجميع افتتن به إيهاب حسن الناقد منذ البداية .

حين سئل « **إيهاب حسن** » منذ بضعة أسابيع من جانب أستاذ مصرى شاب ، عن مولده ونشأته فى مصر ، أجاب الرجل بلا تردد : « لقد كان مولدى فى مصر حدثا عارضا » . وقد أدت تلك الإجابة إلى إحساس مكتوم بالغضب لدى الأستاذ المصرى الغيور على مصريته ، إذ اعتبر تلك الإجابة تنكرا من جانب « **إيهاب حسن** » ، وإنكارا لمصريته . والواقع أن هذا أيضا هو نفس الإحساس الذى خرج به عدد من القراء المتحمسين الذين أتيحت لهم قراءة كتاب « **إيهاب حسن** » الأخير .

لكن الحقيقة أن ذلك الحكم على الرجل بالتنكر الظاهر لمصريته ، حكم يتسم بالعجالة وحتى نصل إلى حكم موضوعى أو شبه موضوعى ، لا يتهم الرجل بالخيانة ، يجب مناقشة الخلفية الأساسية التى ثار عليها « **إيهاب حسن** » ورفض العودة إليها فى مصر ، مع الأخذ فى الاعتبار بالطبع ، أن إحساس المرء بالذنب إحساس مر يتضاعف ويتضاعف بمرور الزمن ، فكلما مرت السنوات كلما زاد رفض « **إيهاب حسن** » العودة لمصر . هكذا تبدو الأمور ، على السطح على الأقل ، لكن الواقع أنه كلما مرت السنوات كلما زاد خوف « **إيهاب حسن** » من تلك العودة .

الأسئلة التى يجب محاولة الرد عليها قبل إصدار حكم ما على « **إيهاب حسن** » هى على وجه التحديد : لماذا خرج الرجل من مصر ؟ وما هو الواقع الذى كان يرفضه فى مصر عام ١٩٤٦ على وجه التحديد ، والذى دفعه إلى الخروج ؟ ما هى التركيبة النفسية والفكرية لشخصية « **إيهاب حسن** » آنذاك ، واليوم ؟ إذ أن تلك التركيبة هى التى دفعته للخروج من مصر وهى التى تدفعه الآن إلى البقاء بعيدا عنها .

دعونا نبدأ بالتفسيرات الظاهرة ونتحرك نحو التفسيرات الأكثر تعقيدا وعمقا من الناحية السياسية المحضة فإن عداء « **إيهاب حسن** » للاستعمار الإنجليزى من جهة ، ولـ « **فاروق** » من جهة أخرى ، يؤكدها الرجل ويكررها فى أكثر من موقع فى سيرته الذاتية . فهو يذكر بالتفصيل الدقيق المظاهرات الطلابية التى اجتاحت مدينة المنصورة مثلا ، ترحيبا بزعيم الوفد آنذاك « **مصطفى النحاس** » فى تحدٍّ صريح لتعليمات الحكومة والمحافظ ، الذى يتصادف أنه كان والد « **إيهاب حسن** » . وهو يذكر تلك المظاهرات العنيفة التى خرجت تطالب بالاستقلال التام أو الموت الزؤام . وهو يذكر بالطبع كيف كان ولاؤه مشتتا بين حبه لوطنه وطاعته لوالده المحافظ ، الذى كان عليه أن يمنع خروج الطلاب فى مظاهرات التأييد لـ « **مصطفى النحاس** » . أما كراهيته لـ « **لفاروق** » وهى كراهية تقترب بشكل واضح من الاحتقار الصريح ، فهويعبر عنها فى أكثر من موقع فى سيرته الذاتية :

« **بعد الملك** « **فؤاد** » جاء الملك « **فاروق** » أى مسخ للجينات يمكن أن ينتج عنه مثل هذين النقيضين ؟ لقد استطاع « **فاروق** » .

بقامته الرشيقة وحركته المتماسكة أن يملك القلوب . كان ذلك قبل ان يتحول إلى برميل منتفخ من الشحم » .

كان « **إيهاب حسن** » ، شأنه فى ذلك شأن كل شباب مصر منذ ثورة ١٩١٩ على الأقل مسيساً تماما . وكان وعيه السياسى يصب فى اتجاه واحد محدد وهو حب جارف لمصر ورفض كامل للاستعمار الإنجليزى . وكانت تلك أكثر درجات وعيه السياسى نضجا ، لا تزيد ولا تقل . لكن الإنسان بطبيعة الحال لا يترك وطنه لحبه الشديد له . وهذا يدخلنا فى الدائرة التالية ، وهى دائرة واضحة محددة المعالم أيضا ، ونقصد بها انتماء « **إيهاب حسن** » الطبقى ، أى انتماءه إلى أسرته ، ثم انتماء تلك الأسرة إلى طبقة اجتماعية بعينها . وتلك الدائرة على وجه التحديد هى التى تنسر هروب « **إيهاب حسن** » من مصر قبل أى شىء آخر . والواقع أن « **إيهاب حسن** » فى نقده المر لهذه الطبقة يسمو فوق الولاء الشخصى أو الانتماء الفردى ليقدم شريحة اجتماعية مريضة فى صراحة وقسوة واضحتين ، لا يرحم فى ذلك والديه أويستبعد أقرباءه من أعمام وعمات وخيلان وخالات .

يذكر مثلا أحد أعمامه الذى كان وزيرا للداخلية وذا سنٍّ ذهبية براقة .

ذات يوم أرغم طباخه على شرب وعاء الحساء الساخن ، وسط دهشة اثنى عشر ضيفا كان الحساء قدم لهم فى غير دوره . وهو يذكر إحدى عماته التى « **تزوجت من رجل يقل عنها منزلة ، وبقيت لا أعلم بوجودها حتى سن الخامسة والخمسين** » . ويذكر أيضا أحد أخواله الذى كان « **ملهما عجولا ، مخبولا احيانا عاش ضحية المقامرة وتخلص من حياته بيديه فى نهاية الأمر . ذات مرة رأيته يجرى داخل البيت عاريا وزوجته تجرى خلفه وخصلات شعرها المجدول تتطاير فى الهواء وسكينة المطبخ فى يدها وهى تصيح : لقد خسر مرة أخرى ، سوف اقطع له بتاعه** » .

تلك هى الأسرة التى كان معظم رجالها يتبوءون مراكز مرموقة فى الدولة آنذاك ، وهى مراكز أعطت هؤلاء الرجال من الملالة أكثر مما أعطتهم من القوة . أما أراضيهم الزراعية فقد كانت تدر عليهم دخلا طيبا : **كان أعمامى ينفقونه على النساء الزرقاوات العيون فى بودابست وأخوالى يخسرونه على موائد القمار فى مونت كارلو** » .

وحينما يخرج « **إيهاب حسن** » من دائرة الأسرة المحددة إلى دائرة الطبقة الأكثر اتساعا ، تبدو قسوة انتمائه الطبقى ، وبصورة أكثر تعقيدا وعمقا ، فى تحديد عناصر الطرد التى دفعته إلى الهروب أو الخروج من مصر . والواقع أنه يحتفظ بأقسى نقد ممكن لتصويره للطبقة الاجتماعية التى دار فى فلكها ، حينما كان طالبا فى المدرسة السعيدية ثم فى كلية الهندسة . ورغم أن والده كان قد ترك المناصب العامة منذ منتصف الثلاثينيات ، إلا أنه ظل ينتمى رغم أنفه إلى طبقة المترفين المرفهين . وحينما يتحدث « **إيهاب حسن** » عن فراغ تلك الطبقة وتفاهتها يبدو وكأنه يقول لنا جميعا : **تلك هى الطبقة التى هربت منها** . وهو يتحدث هنا عن جيل الشباب من حوله والذين كانوا يرتادون دور السينما للاستعراض الفارغ قبل أى شىء آخر :

« **فى أثناء الاستراحة كانوا يتبخترون فى الممرات ، أو يزورون أصدقاءهم فى**

اللوجات وهم يكشفون عن خواتمهم الذهبية .. وبعد ذلك كانوا يقودون عرباتهم المكشوفة إلى (جروبى) . واثناء تجرع الويسكى أو تناول الكاساتا كانوا يناقشون سيقان النساء : سيقان « آن ميللر » و« جنجز روجرز » و« بيتى جرابل » فيما بعد كانوا يلعبون القمار فى نادى السيارات الملكى أو يلتقون بعشيقاتهم من الراقصات اليونانيات والإيطاليات اللواتى كانوا يستاجرون لهن جرسونيرات هادئة . وفى اليوم التالى كانوا يستيقظون فى موعد الغداء ، ليشغلوا انفسهم فى النوادى والمقاهى حيث يقومون ببعض الاتصالات الهامة . وكانت مناقشاتهم تدور بلا استثناء حول الجنس والنقود ، وهى موضوعات كانوا يتداولونها بتفصيل مرح ممل وبذىء » .

ذلك هو الفراغ الذى غلف حياة شباب الطبقة التى كان « إيهاب حسن » ينتمى إليها ، وهو الفراغ الذى يصب فيما بعد ، من وجهة نظره ، فى الفساد الإدارى فى مصر . والواقع ان ذلك الفراغ الخانق والقاتل للقدرة على الابتكار والتجديد ، هو الذى دفع « إيهاب حسن » مبكرا إلى التفكير فى التغيير . وتتعقد خطوط الصورة بشكل متزايد فى محاولتنا لتكوين الواقع النفسى لذلك الشاب :

« وهكذا تحولت من النقيض إلى النقيض ، وهو ما يقدر عليه المراهقون فقط . كنت اتانق فى ملبسى احيانا وكنت احتقر جميع اشكال التظاهر الخارجى ، لكننى كنت حريصا على إظهار احتقارى . وهكذا كنت اتانق فى ملبسى لا عن رغبة فى إرضاء الآخرين ، بل عن رغبة فى الابتعاد ، بل الاغتراب ـ ربما إعادة التشكيل ؟ » .

ومع اتساع الدائرة مرة أخرى ، ينتقل « إيهاب حسن » إلى الواقع المصرى العام وعلاقة الحياة فى مصر بالتطور . فهو يقول ـ ولا أظن أنه يتجنى فى ذلك كثيرا ـ إن الثورة الزراعية الأولى حدثت على جانبى النيل فى مصر ، لكن المشكلة أن النيل ظل ، منذ بداية تاريخ مصر ، ينبض فى كل عام ، وظل الفلاح المصرى حتى اليوم ـ حتى الأربعينيات على الأقل ـ يستخدم نفس أدوات الزراعة التى عرفها الإنسان منذ العصر الحجرى ، هى الفأس والشادوف . لكن المشكلة هنا ، على حد قوله ، تتمثل فى رتابة الحياة فى مصر ، فكل شىء يتكرر وكل شىء يحدث من جديد باستثناء التغير . أى أن مصر لم تمر بتطور حقيقى منذ بداية الثورة الزراعية الأولى التى عرفها الإنسان حتى الآن !!

لكن أخطر الخطوط وأكثرها تأثيرا فى قرار « إيهاب حسن » بالخروج من مصر هو خط الاغتراب الأساسى الذى وجده يحكم حياته منذ الطفولة . لقد ولد فى طبقة عليا يجيد أفرادها اللغة أو اللغات الأجنبية أكثر من إجادتهم العربية ، ويجمعون أموالهم فى مصر ، كما سبق أن بينا لينفقوها على النساء فى (بودابست) أو على موائد القمار فى (مونت كارلو) . لهذا يذكر « إيهاب حسن » بعض التفصيلات ذات الدلالة الهامة فى تركيبته النفسية . فهو يذكر مثلا أن الصبية الصغار كانوا يطاردونه فى الشوارع وهم يرددون فى الحاح : « بقشيش

يا خواجة » لأنه على ما يبدو كان إفرنجى التقاطيع والبشرة . ثم يذكر مرة أخرى حينما كان طالبا فى مدرسة السعيدية الثانوية ، وتفوق فى امتحاناته ووصل ترتيبه إلى الثانى فى فصله . وحينما تقدم ناظر المدرسة ليهنىء الثلاثة الأول كعادته ، فوجىء برسوب الثانى فى اللغة العربية فعاتبه متسائلا : « لماذا يا بنى ، هل انت رومى ؟ » وحزت الصفة فى نفس « إيهاب حسن » ، لكنها أكدت غربته مرة أخرى فى هذه المرحلة المبكرة من حياته ، ومهدت لمنفاه الاختيارى المبكر داخل النفس فى مصر ، ثم منفاه الاختيارى الفعلى خارج مصر فيما بعد .

لهذا كله لا نعجب حينما يعبر « إيهاب حسن » عن كرهه الشديد للحيوانات ، وخاصة الأليفة منها ، فهو يكره فيها استسلامها للأسر وعدم رغبتها فى المقاومة ، ولهذا لا يتردد فى الاعتراف بأنه تعلم القسوة فى صباه ، وتعلم حب البارود أثناء رحلات الصيد التى صاحب فيها والده ، وهى قسوة غذتها كراهيته للحيوانات ، وخاصة بعد أن توضع فى الأقفاص المغلقة ، أى حينما تستسلم لواقعها وتتوقف عن محاولة الهرب .

تلك هى مكونات واقع « إيهاب حسن » الإجتماعى والنفسى ، وهى المكونات التى طردته فى قسوة خارج مصر ، فلم يستطع أن يتقبل واقعا اجتماعيا لا يعرف التطور ولم يستطع أن يتعايش مع طبقة تتحرك داخل فراغ عدمى ، ولم يتصور نفسه حيوانا أليفا يتقبل الأسر داخل قفص ، حتى ولو كان ذلك القفص هو رفاهية طبقته العليا . وفى الصفحات الأخيرة من سيرته الذاتية يؤكد أسباب رحيله عن مصر :

« ماذا إذن كنت أؤمل اكتشافه فى امريكا ؟ لم تكن القداسة بالطبع ، بل المجال وانفراج الزمان والتاريخ المتطور . كنت ابحث ايضا عن مجال خاص استطيع داخله التغيير ، ان انمو ، لاننى لم ارض بما توقعته لحياتى فى مصر الخالدة ، لهذا رحلت ، بل هربت » .

كانت تلك إذن عوامل الطرد القوية التى كانت تدفع « إيهاب حسن » خارج مصر . لكنها لم تكن الوحيدة المسئولة عن تحديد مستقبله ، فقد كانت هناك قوى جذب مقابلة ، ابرزها قوة جذب الحلم الأمريكى .

يرتبط كره « إيهاب حسن » للاستعمار الإنجليزى بإعجابه المبكر بألمانيا ، ممثلة فى « روميل » الزاحف على مصر من ناحية الغرب مكتسحا القوات الإنجليزية . وهو يقول صراحة إن إعجابه المبكر بألمانيا قائم على أن (عدو عدوى صديقى) ، لهذا كان يرى فى « روميل » ، شأنه فى ذلك شأن عدد كبير من شباب مصر آنذاك ، المخلص والمنقذ . لكن هزيمة ألمانيا على يد القوة الدولية الجديدة ، وهى أمريكا ، حولت أحلام الشباب فى اتجاه المنقذ الجديد . وهو يصف ذلك التحول السريع بين أبناء طبقته الذين بدءوا يحتسون الكوكاكولا ويلتهمون صفحات المختار أو (الريدرز دايجست) ويضعون نظارات ريبان فوق أعينهم ، بل ويلوكون اللبان فى أفواههم تشبها برجال الجيش والبحرية الأمريكية ، الذين بدءوا يظهرون فى شوارع القاهرة .

وحينما يعود « إيهاب حسن » إلى بعض أفكاره أو مذكراته المدونة منذ أكثر من ثلاثين عاما ، أى فى السنوات التالية لخروجه من مصر مباشرة ، نراه يتحدث عن معطيات الحلم الأمريكى فى حماسة واضحة ، وهى حماسة ترتبط بصغر سنه آنذاك ، وببراءته السياسية

الغالبة . وقد يكون من المفيد فيما بعد مقارنة صورة تلك الحلم الأمريكى المبكر ، بصورته الحقيقية بعد أن دخلت أمريكا معترك السياسية الدولية كقوة مؤثرة ، ولم يعد دورها يقتصر ، كما تخيل البعض فى البداية ، على إعادة صياغة عالم جديد أكثر خيراً وجمالا ، بل انتقل إلى الغزو والفتح وفرض الشروط . لكن حلم « **إيهاب حسن** » الأمريكى كان لبنا وعسلا :

« أن أوربا تمتلك ماضيا ، بينما تصنع أمريكا ماضيا ، لكن الماضى الذى تصنعه أمريكا يصبح مستقبلا مرجوًا فى أماكن أخرى من العالم ، أى أن أمريكا ، جهاز التقطير ذاك ، تقطر المستقبل فى الحاضر ، وهكذا تتيح للشعوب الأخرى اختيار مصائرها . لكن هذا لا يقابله عرفان الجميل بصفة دائمة .

دور أمريكا التاريخى ؟ إنه خلق نظام جديد قائم على التنوع . فوق اللغة والشعوبية والقبلية » .

إن إعجاب « **إيهاب حسن** » المبكر بالحلم الأمريكى لا يحتاج إلى إيضاح ، وحماسته التى لا تنقصها البراءة للبديل الأمريكى ، لا تحتاج إلى تعليق ، وخاصة حينما يتحدث عن الحلم الأمريكى باعتباره قوة غير مسيسة تساهم فى خلق عالم جديد ، والغريب هنا أن الحلم الأمريكى كما يقدمه « **إيهاب حسن** » كان قد بدأ يتعرض لانتقادات عنيفة فى الأدب الأمريكى منذ منتصف الخمسينيات على الأقل ، حينما بدأ عدد كبير من الشعراء وكتاب الرواية والمسرحية يركزون على تصوير زيف ذلك الحلم . وربما يكون التفسير المقبول لغياب الجانب السلبى للحلم الأمريكى فى سيرة « **إيهاب حسن** » الذاتية ، أن الرجل يركز على السنوات السابقة لخروجه من مصر ، وهى السنوات التى كان فيها الحلم الأمريكى يمثل عنصر جذب واضح له .

ونعود مرة أخرى إلى قول « **إيهاب حسن** » بأن مولده فى مصر كان حدثا عارضا . فبالإضافة إلى أن هجرته الفعلية كانت تأكيدا لهجرة داخلية أو منفى اختياريا ، فرضه على نفسه فى مصر وسط إحساس قوى بالغربة ، فإن الرجل يؤكد فى أكثر من موقع من سيرته الذاتية ، بأن ارتباطه بالمكان – أى مكان فى الواقع – كان دائما ضعيفا . وهو يتذكر ذات يوم عندما عاد إلى القاهرة بعد غيبة أسبوعين ، فاكتشف أنه لم يفتقد أحدا ، « **لا أحد على الإطلاق ، فأنا لم أولد ، على ما يبدو ، لأفتقد بيتى** » . ولهذا يردد قول فيلسوف أمريكا فى القرن التاسع عشر ، « إمرسون » : « **إننا ندين لرحلاتنا الأولى باكتشاف المكان أن المكان لا يعنى شيئا ... إن عملاقى يرافقنى أينما ذهبت** » . ولهذا لا يتردد « **إيهاب حسن** » فى أن يسجل فى مذكراته المبكرة التى دونها بعد رحيله عن مصر مباشرة : « **إننى إنسان أولا . وحينما يطلب منى تحديد فلسفتى أو مذهبى السياسى ، فإننى أذكر أسمى فى كل مرة** » . هذا هو العملاق الذى يرافقه أينما ذهب . المكان إذن لا يهم .

ويصل « **إيهاب حسن** » بقارئه إلى قناعة قوية بحتمية خروجه من مصر . إنه يردد فى معرض تساؤله عن سبب رحيله عن مصر :

« شىء ما ، شىء ، على ما أعتقد ، فوق الوطنية والاشتراكية والنهضة ، فوق

**الأمل المتقطع ، وجرعة اليأس اليومى .
نعم ، بعض الإحساس بالقيمة ، والتحرر من العوز ، وإرادة التغيير ، وفوق هذا وذاك تقديس الحياة التى لم نكن بدانا فى إدراك كنهها . وايضا القدرة على التخيل ، وروعة المعرفة » .**

ورغم ذلك فقد بقيت مصر فى داخله ، فبعيدا عن عشرات الألفاظ والمفاهيم العربية التى أدخلها فى سيرته ، وعن قوة صورة القاهرة ووضوحها ، واحتفاظه بذكريات محددة عن مساجدها وآثارها ، بعيدا عن ذلك كله ، يعترف « **إيهاب حسن** » بازدواجيته الثقافية ، وهى ازدواجية لا يستطيع إنكارها :

« وهكذا ينساب فى عقلى تياران للزمن : تيار لذكريات يرجع منبعها إلى طفولة مصرية ، والآخر تيار مجرد ، مجرد مرور عابر على حياتى فى امريكا » .

فإذا أضفنا إلى تيار الذكريات المصرية القوى مفهوم « **افلاطون** » عن الجمال ، وهو المفهوم الذى يعود إليه « **إيهاب حسن** » أكثر من مرة ، أدركنا ذلك القدر من الحنين الذى لابد أنه يستشعره لذكرياته المصرية ، وهو حنين ربما لا يدركه بصورة واعية أو لايريد الإعتراف به . يقول « **إيهاب حسن** » : **« يرى افلاطون الجمال على انه مجرد تذكر الروح لنوع من التوازن أو الكمال الماضى ، تذكر مرتبط بإعادة اكتشافنا للعالم » .**

إن الذكريات المصرية على هذا الأساس هى ذلك التوازن والكمال الذى يرتبط بإعادة الاكتشاف فى محاولة « إيهاب حسن » لإعادة تشكيل الحياة فى صور أكثر خيرا وجمالا .

واشنطن

جمال الغيطانى

تَبَذْل



.. ظهوره المباغت بعد طول غيبة ، توقفى أمام نحوله البادى أثناء عبورى ميدان الحسين . ضغطه يدىّ بقوة ، تطلعه إلىّ .. تلك ملامحه التى ستتردد علىّ فيما بعد ، سواء تذكرته عمداً أو عندما تباغتنى قسماته من خلال تمعنى وسرحاتى فيما جرى واندثر مع الوقت !

لم أعرف عنه الكثير ، رغم زمالتنا التى استمرت عاما وبضعة شهور ، أما علاقته بعوض بك فماتزال لغزا ، أدركها الكثيرون خلال انتخابات مجلس الأمة ، عندما رُشح عوض بك للمرة الثانية والثالثة ، إنه أحد الضباط الأحرار ، عمل مديراً لمكتب أحد أعضاء مجلس قيادة الثورة ، اختلف الناس حول شخصه ، هل هو حسين الشافعى أو كمال الدين حسين ؟ . وحاول البعض الاستدلال بمعرفة السلاح الذى انتمى إليه عوض بك . إذا كان الفرسان فهو إذاً وثيق الصلة بحسين الشافعى ، وإذا ثبت أنه المدفعية فيكون مقربا من كمال الدين حسين وزير التعليم وقتئذ وبالتالى يصبح قضاء الحوائج من هذه الوزارة ميسوراً ..

لكن لم يعرف أحد ، وحرص عوض بك على إبقاء الأمر غامضا ، حتى إذا سأله البعض صراحة ، أجاب بابتسامة لا تشى ولا تشفى . حاولوا التحقق من خلال فوزى ، لكنه لم ينطق كلمة . إنه أقرب الناس إلى البك ، دوره النشط فى الانتخابات معروف ، صحيح أن المنافسة والمواجهة كانتا بمثابة مجازفة ، وجهداً لا ينتظر معه رجاء أو جدوى ، إن لم يتضمن تحديا للسلطات التى كانت عفية وقتئذ ، ومع ذلك أقدم البعض !

بدا فوزى الأنشط فى الدعاية . تواجد فى أماكن شتى ، فى أوقات مختلفة . تقدم سيادته خلال جولاته على المقاهى والوكالات والأسواق ، وعند زيارة العائلات الكبيرة ، القديمة فى المنطقة ، كما قاد الهتافات ، وردد الشعارات ، وطارد بنفسه قلة مارقة ، حاقدة حاولت تمزيق لافتات القماش المعلقة خارج باب الفتوح جهة الحسينية .

تولى مسئولية منطقة قايتباى والخفير وملاعب شيحة ، حيث سكان القبور ، ومأوى الخارجين عن القانون أو تجار المخدرات ، بعد زيارة البك الوحيدة ، بدأ تردده ، وسهره حتى ساعة متأخرة ، وعودته مشياً على قدميه إلى بيته بميدان الجيش ، بل إنه دخن الحشيش وأثار إعجاب العتاة عندما استمر ثابتا بعد صلاة العشاء إلى ما قبل أذان الفجر ، دخن مائة وعشرين حجراً مرصوصا بالمعسل المحشو بأنقى أنواع الحشيش ، لم تبد منه سعلة ، ولم يمل رأسه لحظة ، ولم يزغ بصره ، بل إنه شد الأنفاس بمتانة حتى أشعل النيران فى خمسة وثلاثين حجراً طرقعت كلها ولم تعد صالحة للاستخدام ، وأكد بعضهم أن العدد الحقيقى يفوق الخمسين ، أبدى قدرة عالية وثباتاً أدهش المخضرمين ، كما أبدى كرماً فائقا ، كان بمجرد دخوله المجلس يدس أصابعه فى جيبه ويخرج لفافة لا يقل وزنها عن أوقية كاملة ، ينزع غلاف السلوفان ، يضعها أمام الكافة ..

ــ تفضلوا..

أوتى مقدرة على تكسير الفحم المتقد إلى قطع صغيرة فى حجم حبات السمسم وتوزيعه بطريقة مدهشة ، أصبح مقرباً من القوم ، يدير الحوار معهم ، مسلما بأمزجتهم ، مردداً مفردات كلامهم ، حاز ثقتهم لجدعنته ، وتواضعه ، ودوام إقامته بينهم ، لم يقم مأتم إلا وشارك فى تقبل العزاء أو تقديمه ولم ينصب سرداق فرح إلا ظهر أكثر من مرة ، مشهراً أوراقاً مالية لا تقل عن الخمسة جنيهات ، مردداً عبارات التحية قبل أن يدسها فى صدر الراقصة . شارك أيضاً فى مباريات الكرة الشراب .

لهذا كله صار مألوفاً القول إن عوض بك يضع هذه المنطقة فى جيبه ، بل صارت من معاقله ، لم يجرؤ أى منافس على الاقتراب منها وانتزاع صوت واحد منها إلا بعد غياب فوزى .

لم يكن وطيد الصلة بأهالى قايتباى فقط ، ولكنه وثيق العلاقة بشباب الدراسة ، وكفر الزغارى ، والعطوف ، قدم إليهم خدمات جمة من خلال النادى الرياضى الذى افتتحه الرئيس جمال عبد الناصر شخصياً ، وألقى فيه خطاباً ، ورمحت أمامه الخيل ، وارتفعت البالونات فى الهواء .

عمل مدرباً لرفع الأثقال فى النادى قبل مجيئه إلى الجمعية التعاونية ، لم يكن مضى علىّ أكثر من ستة شهور إثر نقلى من المقر العام للمؤسسة بالدقى لأسباب يضيق المجال عن شرحها ، وإن كانت فى مجملها سياسية!

يوم جمعة بالتحديد ، ظهر فى الجمعية بصحبة المدير . قدمه قائلاً إنه زميل جديد ، من أبناء المنطقة . يعرف الكثير عن الصّان ، وسوف يتولى مسئولية توزيع الخامات .

أبديت ترحيباً متحفظاً ، كنت أعى موقوتية وضعى ، وأن عودتى إلى المقر العام قد تتقرر بين لحظة وأخرى بمجرد زوال الأسباب ، وبرغم قصر المدة التى أمضيتها إلا أننى اعتدت على المكان ، خاصة بقائى بمفردى ساعات طويلة .

كان مقر الجمعية فى غرفة مستطيلة يؤدى إليها مدخل مربع رصت على جوانبه ألواح النحاس المستطيلة والمستديرة ، وأجولة الصوف وصناديق العنبرويت المستخدم فى صناعة السبح والمكاحل والقلامات ولفائف الجلد ذات الرائحة النفاذة التى تلغى ما عداها ، أما سن الفيل وأوراق التذهيب والتفضيض وبعض المشغولات الثمينة فكانت مصانة فى الدولاب القديم الذى يحتفظ

المدير بمفاتيحه معه . كنت ممثل الإدارة العامة ، منتدبا لتنظيم الإجراءات ، مهمة غامضة حولها المدير إلى عمل رتيب . كان رجلاً قصير القامة ، كبير الراس ، يمشى متمايلاً ، نشيطاً ، تخصص فى صياغة الذهب وتطعيمه بالأحجار الكريمة ، كان يصيغ قطعا نادرة تهدى إلى ضيوف البلاد الرسميين كثيراً ما اتصلت به رئاسة الجمهورية ، وسرعان ما ينقطع عن الخلق ، ولا يخرج من بيته إلا حاملاً التحفة المطلوبة ، ردد باستمرار مؤكداً مهارة زوجته وقدرة أناملها الفائقة على تطويع الذهب والماس والزمرد ، يقضى معظم وقته فى السوق ، يحلم دائما بالسفر إلى بلدان عديدة ويقول إن هدفه النهائى هو الاستقرار فى نيويورك أو هونج كونج . ويبدو أن عوض بك وعده بضمه إلى وفد من الحرفيين سوف يسافر إلى أحد المعارض الدولية مقابل تعيين فوزى فى الجمعية .

كنت اجلس إلى المكتب الوحيد ، أمامى دفاتر الفواتير ، بجوارى خزانة صغيرة قديمة عليها حروف بارزة بالإنجليزية ، يتردد علىّ الحرفيون وأصحاب ورش الجلد والنحاس والصدف والخشب المطعم لشراء الخامات بأسعار تعاونية . يقوم عم إسماعيل بوزن المبيعات واقبض النقود ، أرتبها ، صباح كل يوم أسلمه إيراد الأمس ، يمضى به إلى البنك ، أراجع الأرصدة باستمرار ، المنصرف ، المتبقى . معظم وقتى أمضيه متطلعاً عبر قضبان النافذة المزخرفة ، الشارع قريب ، ارتفاع طابق واحد يفصلنى عنه ، المبنى قديم ، يمت إلى القرن الثامن عشر ، فى البداية كان فندقا ومعرضاً للتجار العجم القادمين من فارس وآسيا الوسطى .

فى القرن التاسع عشر شب حريق هائل ماتزال بعض آثاره على الجدران القبلية ، اتى على البناية ، أعيد ترميمه ، ولأن المكان كله من وقف السلطان الأشرف أبو النصر قايتباى ، تمكن أحد المسئولين بمشيخة الأزهر من استصدار مرسوم لتخصيص المكان كله للطلبة القادمين من الصعيد ، ثم سمح لطلبة آخرين من أقاليم مختلفة ، فى تلك الغرف الفقيرة ، الضيقة ، الخالية من دورة المياه المستقلة ، يوجد فى المبنى كله أربع دورات عامة . مشتركة ، عاش مجاورون فقراء أصبحوا مشاهير فيما بعد ، منهم جمال الدين الافغانى ومحمد عبده وسعد زغلول وغيرهم .

معظم وقتى أمضيته بمفردى ، عندما يجلس عم إسماعيل القرفصاء فى الممر ويكف الصناع عن المجىء ، اتطلع إلى الطريق ، أصغى إلى الضجيج الصامت ، خفى المصدر للمكان المعبأ بالقدم .

بعد مجىء فوزى لم أعد وحيدا ، فى البداية تأملته خلسة محام لأتلمس ملامحه ، بالطبع .. هو أيضا كان يحاول ، الغريب أن صورته التى بقيت تلك التى طالعتنى فى ميدان الحسين ، كلما خطر لى أو عبر أفق ذاكرتى ، أو تساءلت عن مكانه الآن : حى أوميت ، الهيئة الأخيرة وليست الأولى كما اعتدت عند تذكر الآخرين . دائماً البدايات تجب ما عداها ، ولكننى إذ أسترجع أيامى تلك متمهلاً أراه فى أطواره المختلفة .

قامته الرياضية ، يفرد جسده عند وقوفه ، يبرز صدره إلى الأمام ، تتباعد ذراعاه عن بدنه مقداراً يسيراً ، عليه تأهب دائم واستعداد للقيام ، يميل إلى الأمام قليلاً ، يرتكز دائما إلى أطراف أصابعه ، جمله التى ينطقها نهايات أحاديث ، لا يشرع إلا من المنتهى ، لا ينطق إلا العبارات التى تختتم بها الأحاديث ، ثم ينزل صمت على ملامحه . يومىء أثناء إصغائه باستمرار ،

يبدى الموافقة بانتظام ، عندحد معين يبدو ذلك مبالغاً فيه لكنه يستمر محاولاً تضييق المسافة التى تفصله عن محدثه ، أحيانا يشبك أصابعه ، يدير إبهاميه حول بعضهما بسرعة أو يضرب الأرض بمقدمةحذائه .

بعدحوالى عشر دقائق من تسلمه العمل ، توقف فى منتصف المدخل متأملاً أكوام الخامات ،متطلعا إلى الأرفف التى تصل الأرض بالسقف ،' التفت ناحيتى ، قال إن المكان يبدو مضطربا ، إنه فى حاجة إلى ترتيب ، قلت إن معظم المواد التى تصل إلى الجمعية لاتمكث طويلاً ، بل إن بعضها مثل لفائف الورق المذهب ، أو الآلات الموسيقية الصغيرة توزع فى نفس اليوم .

رفع أصبعه ، علامة ما بين الرغبة فى الاستئذان ، وما بين النفى الهادىء ، الحازم . خطا إلى الداخل ، خلع سترته ، شمر قميصه كاشفا مرفقيه . عروق ساعديه بارزة ، قال فيما بعد إنه مارس حمل الأثقال زمنا ، وحصل على ميدالية فضية ، نفض غباراً غير مرئى عن ذراعيه ، تقدم إلى المدخل ، انحنى على برميل « جملكة » ، أحاطه . إنه ثقيل جداً، لم يتحرك ولم يقلقله أحد من موضعه حتى بدا ملتصقا بالبلاط القديم ، تراكم الغبار عند حوافه التحتية وعشش عنكبوت . بدا جزء من الأرض . كان ممتلئا إلى الحافة ، إذ تم تفريغ جوالين ورداً صباح اليوم . والجملكة بطيئة التصريف ، لا يشترى الصانع أكثر من كيلو عادة ، أما ورش النجارة الكبيرة فتحصل على ما تحتاج إليه بطرق شتى وتخزن احتياجاتها .

استمر فوزى منحنيا ، محتضنا البرميل كأنه يقيسه أو يتأكد من وزنه ، حرك مؤخرته يمينا ويساراً ليحكم تثبيت قدميه فى الأرض ، أسند وجنته إلى الحافة العلوية ، أغمض عينيه ، بدا مستغرقا ، غائبا ، غير متصل بكافة ما يحيطه ، هز البرميل قليلاً ، أصغيت إلى صوت واهن كالخشخشة البعيدة ، هذه مرة أخرى ، زام فجأة ، اعتدل واقفا والبرميل الصلد ، الهائل بين ذراعيه ، مستقر على صدره ، انثنت ساقاه قليلاً ، بدا توتر عروقه . شفتاه المضمومتان ، عيناه المغمضتان ، ارتجافة صغيرة عبرت قدميه ، عم إسماعيل تراجع مبتعدا دهشا ، عكس المتوقع أن يتقدم ويساعد !

خطا إلى الامام ، وصل إلى الركن الأيمن ،على مهل مال حتى لامس البرميل الأرض ، ضرب عم إسماعيل الأرض محاولاً اللحاق بما يشبه سحلية صغيرة سرعان ما ولت هاربة بعد رفع البرميل الذى لم يزحزحه أحد من مكانه منذ استقراره هنا .

فرد قامته ، مبرزاً صدره ، حرك عنقه مرتين ، إلى اليمين ثم إلى اليسار ، أشار إلى ألواح النحاس ، بعضها قطره متر ، أما السمك فيتراوح بين ملليمترين وأربعة ، بالنسبة للبرميل تعد عنده كمناديل ورقية ..

— يا الله معا يا عم إسماعيل ..

لم يهدأ ، لم يلتقط انفاسه ، لم يجلس إلا بعد ترتيب الواح النحاس والصناديق الخشبية ، بدا واضحا انه لا يحتاج إلى مساعدة إسماعيل الساعى ، أما طلبه المساعدة فلإشراكه بشكل ما ، أو تواضعا منه ، اليس ترتيب البضاعة من صميم عمل الساعى ..

الحق أن الوضع اختلف تماما فى نهاية اليوم ، رصت البضاعة بترتيب ، اتسع الفراغ المتاح ، فى بداية اليوم التالى أتى معه بمستطيلات من الورق المقوى ، كتب اسم كل صنف بخط منمق ، جميل ، مستخدما لونين ، الأزرق والأحمر . استفسر عن الأسعار ، كتب الأرقام بالأسود

الغامق . بين الحين والآخر يتراجع مقطبا عينيه ، أحيانا يبدى رضاه ، مرات يهز رأسه بسرعة ، نافيا شيئا ما فى خاطره ، وقد يلوح بأصبعه .

بعد انتهائه يروح ويجيىء ، يمسك قضبان النافذة بقوة ، يهزها ، يلتفت صوبى ، مبديا إعجابه بشغل زمان ، ودقة الصناع .

لم يهدأ قط . مكثه جالسا أو ثباته واقفا لم يستمر إلا ثوان معدودات ، لم يلامس المقعد إلا وفارقه ، لم يتجه إلى الباب إلا وانثنى راجعا ، ذراعاه فى حركة دائمة ، يرفعهما ، يخفضهما ، يفردهما إلى اقصى حد ، يحرك عنقه فى تمارين رياضية متتالية ، يشب على أطراف قدميه ، يستند إلى الجدار مائلا ، يبدأ تمرين الضغط ، يؤديه مرات خلال النهار .. يلتفت فجأة ، يستفسر عن الرياضة التى أمارسها ، أهز رأسى ، أقول إن أقصى ما اقوم به .. المشى ، يرفع اصبعه محذرا ..

ــ لكن اللياقة البدنية مهمة جدا ..

يتابع بعد لحظات لم يتوقف خلالها عن الحركة ..

ــ انت لا تفارق المكتب ..

اقول إن طبيعة عملى تقتضى ذلك

ــ لكنك لا تكتب الفواتير طوال اليوم ..

ابسط يدى متوقفا عن الحوار ، الحقيقة إننى لم اكن اقضى وقتى متأملا ، اعتدت أن اصحب كتابا اقرأ صفحاته خفية اثناء توقف الصناع عن التردد ، توقفت منذ مجيء فوزى خشية وشاية إلى المدير الذى يبحث دائما عن الهنات والأخطاء ، طوال النهار يطوف على الدكاكين والورش والمتاجر ثم يظهر فجأة بقامته القصيرة أمامى ، يوجه أسئلة متوالية ، يقلب الأوراق ، يراجع دفتر الفواتير ، يطلب إيصالات الإيداع التى اطلع عليها من قبل ، يفتح الصوان ، يحصى لفات الورق المذهب ، أو ألواح النحاس ، مبديا الشك فى اسئلته ، أو ملوحا بدهائه ، وذكائه ، كيف لا تفوته شاردة أو واردة ، يعلم بما يجرى فى غيابه ، يفهم التلميحات الكامنة وراء الألفاظ المنطوقة عرضا ، عندما ينفرد بى يؤكد أنه رحب عندما عرضوا عليه التحاقى بالجمعية إثر خروجى من المعتقل ، وإبعادى عن عملى الذى كنت اسافر خلاله اسبوعيا إلى المحافظات ، يهمس لى بتعاطفه مع اليسار ، ولكنه ضد التطرف ، مرات أخرى يذكر عرضا مقابلاته مع بعض ضباط المباحث العامة . بما يعنى أن حركاتى وسكناتى مرصودة ، أضمرت الحذر ، خاصة إخفاءما اصحبه من كتب فى مظاريف صفراء تبدو عادية ، اتقاء للفضول ، وربما لصدور ملاحظة تستهدف تأكيد الفروق الوظيفية . فوزى يبالغ فى احترامه للمدير ، لا يخاطبه إلا واقفا على مسافة فاصلة ، يناديه « سعادة البك » . بمجرد دخوله يسأله عن عوض بك .

هل يتواجد فى القاهرة ؟

ما أحواله الصحية ؟

هل سيذهب إلى المقهى الليلة ؟

يجيب فوزى باختصار مبهم ، يتحدث المدير أمامنا عن اهتماماته السياسية القديمة ، كفه بعد تعرضه للمضايقات ، أما فوزى فيعتبر نفسه ممارسا ، أليس أحد المحيطين بعوض بك ، لا يكف عن النشاط فى المنطقة ، خاصة فى النادى ، أصغى صامتا ، لم يكن العمل السياسى وقتئذ عندى إلا الجهد المبذول لتغيير الواقع إلى الأفضل .

كثيرا ما ضقت بوجوده ، خاصة مع استمرار الصمت لفترات طويلة ، قليلة موضوعات حواراتنا ، عدا الحديث

عن البضاعة المنتظرة والأرصدة المتبقية ، والفرق المتزايد بين اسعار الجمعية وأسعار السوق السوداء ، أحيانا نبدى الأراء فى بعض أصحاب الورش ، والحرفيين ، تعرف عليهم ، زاد معظمهم ، وبدا كأنه يعرف بعضهم منذ زمن طويل ، الحاج سعيد الصدفجى وصالح منافسه الرئيسى ، عم مصطفى النقاش ، وعم إبراهيم ، والحاج سيد صاحبا ورشة الفضة ، الحاج القربى تاجر الجلود الخام ، والحاج ياسين صاحب الورشة المتخصصة فى السجاد طراز بخارى ، طريقة النسيج وصباغة الألوان ودقة الوحدات الزخرفية ، حتى أن أشهر خبراء السجاد فى العالم لم يكن قادراً على التمييز بين السجادة المصنوعة فى آسيا الوسطى ، وتلك المنسوجة على أنوال الحاج ياسين فى ربع السلحدار . لكن شهرة الحاج لها مصدر آخر ، إدمانه للخمر ، حتى عُرف عنه إنه يشرب على الريق زجاجة ويسكى !! سعى فوزى إليهم ، جالسهم ، أطال النقاش معهم فى أمور شتى ، أبدوا ارتياحهم له ، خاصة بعد أن علموا صلته الوثيقة بعوض بك النائب والضابط السابق ، لكل منهم مشاكله مع التأمينات والضرائب ومصلحة الكهرباء والمياه وغير ذلك . عوض بك ليس عضوا عاديا فى البرلمان بحكم تاريخه ، وفوزى مفتاح الطريق إليه .

لم يكتف بأصحاب الورش فى الربع ، إنما سعى إلى متاجر الخان الكبيرة . والورش البعيدة فى الباطنية والكفر والعطوف ، توثقت علاقته بهم خاصة بعد الصفقة الكبرى التى عقدها المدير من خلال مصدر أرمنى قديم . كان متخصصاً فى المحافظ الجلدية ذات النقوش الفرعونية ، أقنعه المدير بعد جهد بتوسيع مجاله ، إلى الحقائب الجلدية المصنوعة من جلود الجمال ، والأحذية ، والمشغولات الفضية .

قال إن الزمن تغير ويجب أن يعمل كل إنسان على تمشية حاله ، خاصة أن الخان كله يمر بمحنة بعد هزيمة يونيه التى لم يمض عليها إلا شهور معدودات ، المراكب لا تأتى بعد إغلاق القناة ، والبمبوطية توقفوا ، بل تم تهجيرهم من بور سعيد والسويس ، أما الأجانب فنادرا ما يظهر سائح منهم .

المهم .. نجح المسيو كحكيان فى عقد صفقة ضخمة تتم من خلال الجمعية لأسباب إجرائية تتعلق بتسهيل المعاملات الإدارية ، مع ثلاث دول اشتراكية ، بولنده والمجر وتشيكوسلوفاكيا ، لتصدير مائة ألف زوج من البلغ الجلدية الملونة ، المنقوشة برسومات فرعونية ، اعتبر المدير ذلك نجاحا كبيراً رغم فشل مسعاه بعد رفض الدول الثلاث استقبال وفد فنى لتسليم البُلغ فى عواصمها ، تقرر أن يتم ذلك فى الاسكندرية .

تفرغ فوزى للإشراف على التنفيذ بعد أن صدر قرار داخلى كتبه المدير وعلقه بنفسه عند المدخل ، اقتضى هذا جهداً كبيراً بدءاً من استدعاء أكبر العاملين فى صناعة البُلغ إلى أصغرهم . كانت المفاوضات شاقة تستغرق وقتا غير قصير فى معظم الأحيان ، أى تخفيض ولو يسيرا فى التكلفة سيزيد أرباح الجمعية ، كان فوزى يهز رأسه مؤمنا مؤكدا كل ما يقوله المدير ، يتدخل أحيانا مرددا عبارة سمعتها منه كثيراً فيما تلى ذلك خلال مناقشة الصفقات ..

ـــ اسمع يا حاج .. اخسن نقطع العرق ونسيح دمه ..

ثم يتطلع إلى المدير الذى ينطق رقما بلهجة حادة ، ويكون ذلك الحد الفاصل بالفعل ، حتى أيقنت أن ثمة اتفاقا ما بينهما .

الجزء الأكبر من البُلغ ، كان من نصيب الحاج بديع ، ورشته ناحية الغورية ، رجل يميل إلى بدانة ، يرتدى عوينات اطاراتها معدنية ، عنده خفة ظل ويُسر دعابة وفيض من النكت : أما الحاج السنى فمن أشهر رجال الباطنية بعد تجار المخدرات . كنت أعرف قدومه من خلال الرائحة التى تنتشر حوله . تتقدمه وتتخلف عنه إلى مسافة كبيرة ، نوع نادر من المسك المعتق ، تخصص فى إعداده رجل نوبى يبيع العطور بعد تحضيرها فى سوق الحمزاوى القديم ، ومما يتردد فى الخان أن أربعة فى الدنيا يستخدمون هذا النوع من المسك . منهم شيخ المولوية بمدينة قونية التركية ، وأمام المسجد القديم بمدينة مزار شريف فى بلاد الأفغان ، وخادم ضريح سيدى محرز فى تونس .

وزِّع جزء من الصفقة على عدد من الصناع الصغار العاملين فى بيوتهم ، سرعان ما ترددت إشاعات وسرت اقاويل بعضها لا ادرى مصدرها ، قيل إن اتفاقيات عقدت سراً . وأن عمولات دُفعت ، المدير اتفق مع بديع والسنى ، بل إن عوض بك ناله نصيب لا بأس به ومن المؤكد أن له دورا خفيا ، سياسىُّ الطابع فى سبيل إتمام صفقة البُلغ ، اما الذى سعى بين الإطراف المختلفة بحذق وتولى المناقشات ، علنية أو سرية فهو فوزى .

لكن الحقيقة أن الكافة اتفقوا — رغم الاقاويل — على اهمية الصفقة فى تشغيل عدد كبير من العمال وجريان ارزاقهم فى وقت عسرت فيه الأحوال ، وتوقفت الحركة حتى أن كثيراً من عتاولة الخان افلسوا أو بدأوا ينفقون من اللحم الحى ، من رأس المال !

لم تتغير احوالى خلال تنفيذ البُلغ ، تفرغت لتسيير الأمور اليومية ، اما فوزى فأبدى نشاطا دافقا ، حتى ليدركنى إرهاق كلما استعدت بالمخيلة حركته ، ذهابه ، عودته ، مروره يومياً مرة أو مرتين على كافة الورش ، جلوسه إلى أصحابها ، إلى العمال ، مراقبته تنفيذ العدد الهائل بدقة ، فحصه عينات ينتقيها من الصناديق تلقائيا ، اختباره الألوان الذهبية المطبوعة ، وصحة الرسومات ، والحروف الهيلوغريقية ، وأوضاع الكليشهات ، ومواد لصق النعل . كان يشم الجلد ، ويضرب الحذاء احيانا على ركبتيه ، يفض الأكياس المحكمة إذا شك فى شىء . ومرة ملأ طشتا بالماء ونقع فيه ثلاثة أزواج من البُلغ ، لم يعلق على بهتان الألوان ، ولكن عندما انفصلت النعال قام واقفا مبديا غضبا شديداً ، وقال إن هذا إساءة لسمعة البلد ، ويكفى ما جرى ، يكفى ما جرى !

لم افهم تلميحه وإن ظننت انه يشير إلى هزيمة يونيو ، ويبدو ان لهجته حوت تهديداً ما ، حتى إن محمود فراولة صانع هذه البُلغ اقسم إن ما جرى تم من وراء ظهره ، وإنها مكيدة من امراته التى تظن أنه سيتزوج عليها بنتا تعمل فى مصنع السجاد اليدوى بالدراسة . اصغى إلى فوزى اثناء حديثه إلى الحاج بديع والسنى مستخدما المصطلحات والمفردات الخاصة جدا بالصنعة ، الحاج بديع اكّد اكثر من مرة ان فوزى يفهم الآن اسرار الصنعة افضل من أصحابها ، يشير إليه بأصبعه مخاطبا المدير ..

— تصور يفاجئنى الثانية بعد منتصف الليل .. تصور ..

ثم يقول معجبا

— عرفت تختار يا باشمهندس ..

يصل فوزى فى الصباح الباكر قبل مجىء عم اسماعيل الذى يحتفظ بمفاتيح الباب والقفل الكبير . والآخر الصغير ، ينتظر فوزى فى الممر ، أما يلف الممشى المطل على الطابق التحتى للوكالة ، أو يتحدث إلى عم جمعة القهوجى الذى يعد النصبة ويصف علب الشاى والقهوة والزنجبيل والقرفة ، بعد وصولى يتحدث إلىّ قليلاً ثم يتطلع إلى الأرفف ، إلى الزوايا والأركان ، يرتب بعض الأشياء ، ثم يلتفت فجأة ليخبرنى بتفاصيل جولته اليومية حتى يعرف المدير أين هو بالضبط ؟

يمضى بسرعة ، أحيانا يعود فى الثالثة ليأكل لقمة ، أكلته المفضلة رغيف محشو بلحمة الرأس ، يلتهم الطعام بسرعة . يتحرك فكاه فى حركة دائرية ، بمجرد انتهائه يقوم واقفا ، يفرد ذراعيه ، يقبض يديه ويفرد أصابعهما ، أو يلف على أطراف قدميه دافعا ذراعيه إلى أقصى مدى ، أو يمسك خصره براحتيه ، يميل بنصف جسده الأعلى إلى اليمين ، ثم إلى اليسار ، فجأة يكف .. يقول إنه ماض لمتابعة جولته على مصانع البُلغ .

ينصحه عم اسماعيل بشرب كوب شاى حتى تستريح الأكلة فى معدته .

يهز أصبعه ، يقول إنه لابد من اليقظة التامة إزاء هؤلاء الصناع . لو غفلت العين عنهم لحظة واحدة سرعان ما تقع الأخطاء .

بعد انصرافه يرد عم اسماعيل إنه لا يهدأ .

فيما بعد كرر مرارا ، إنه لم يكن يقعد على حيله قط !

دائما فى حركة دائمة ، بعد الانتهاء من تسليم الصفقة بدا حائرا ، يكثر من المشى فى حيز الغرفة الضيق ، يجلس ليقوم على الفور ، ويقف ليطل من النافذة ثم ينثنى إلى الباب . ولكن سرعان ما بدأ العمل لاعداد جناح الجمعية فى المعرض السنوى ، اسند إليه المدير الإشراف على أعمال النجارة ، ولكن استلام البضاعة من السوق احتفظ به لنفسه ثم طلب منى مشاركته .

قبل بدء المعرض بيومين ، دخل علىّ عم إسماعيل ، قال إن الاستاذ طلب من شوقى الصدفجى عضو مجلس الإدارة الذهاب والوقوف فى الجناح وإدارته حتى انتهائه ..

— والأخ فوزى ؟؟

قال عم إسماعيل بلهجة فيها الدهشة والأسى ..

— مريض ..

أبديت أيضا تعجبى ، كأنه ليس من المتوقع أن يمرض فوزى كسائر البشر ، قال عم إسماعيل إنه يرقد فى البيت .

— هل وصل الأمر إلى حد الرقاد ؟

قال إن وقعة أمثال فوزى تكون شديدة ، فكرت فيه ، وشعرت بافتقاده إلى حد ما ، لاحظت أن المدير لم يستفسر عنه ، ولكن عندما علمت بتردد عم إسماعيل عليه يوميا طلبت صحبته لاقوم بالواجب . يسكن فوزى قرب ميدان الجيش . فى شارع ضيق صغير قرب مستشفى القوات الجوية . استقبلنا مرتديا جلبابا وطاقية غيرت ملامحه ، اعتدته مكشوف الراس ، لكن شحوبه بدا شديدا ، غارت عيناه إلى الداخل واستطال أنفه . يتحرك على مهل ، ويمسك أحيانا جنبه ضاغطا شفتيه ..

— سلامتك .. لا أتصور أنك مريض أبدا ..

تطلع إلىّ

— ما ضعيف إلا بنى آدم يا أخى ..

لأول مرة يخاطبنى بأخى ، دائما ينطق اسمى مسبوقا بالاستاذ ، ولأنه أكبر منى سنا ، رجوته أن يناديني باسمى مجرداً ، لكنه أصر . كان يبدى دائما الحرص على إبقاء مسافة غير مرئية بينه وبين الآخرين .

جلس مطرقا ، لم يشك ، لم يفصل أحواله كعادة المرضى عندما يشرحون لزوارهم ما حل بهم ، أشار بيده ..

— اعمل لنا شاى والنبى يا عم إسماعيل ..

أبيت ، لكنه أصر ، إذن .. يعيش بمفرده ، لا أدرى متى قال أمامى إنه سعد جداً عندما حضر عوض بك وسهر حتى الفجر ؟ حاولت النظر خلسة إلى الصور العديدة المعلقة فى المواجهة .

امرأة فى الأربعينات تقف إلى جوار رجل يرتدى طربوشاً ويمسك عصا ، امضاء المصور واضح وبحروف انيقة ، عنوان الاستوديو ، اللون الأسود يميل إلى البنى الغامق بتأثير القدم .

ضابط كثيف الشارب ، لا يرتدى السترة الخاصة بالجيش المصرى ، أهو تركى ؟ انجليزى ؟ لا أدرى .. لكن ملامحه ليست مصرية ، مؤكد ! . أطفال صغار داخل اطارات بيضاوية ، دائرية .

عاودت النظر إلى صورتين .

الأولى له ، إلى جوار شابة ممتلئة ، طويلة الشعر ، يحيط كتفها بيده ، يقفان وسط حديقة .

الثانية لشابة أخرى ، وجهها طفولى تتطلع إلى فوزى باسمة .

حرصت الا يلحظ اتجاه نظراتى إلى الصور ، غير انه تطلع إلىّ من أسفل ، من عينين مطرقتين ، أصابع يديه متشابكتان . اصر على أن يودعنا حتى الباب الخارجى ، رجوته أن يخبر عم اسماعيل بما يحتاج إليه ، بما يمكن ان أقدمه فى أى وقت ، بسط يده فوق صدره ، بعد خروجنا همس عم إسماعيل ، قال إنه لا يدعه يحتاج إلى شىء ، يوميا بعد خروجه يمر عليه .

— لكن ..أرجوك لاتخبر المدير ..

لم أعلق وإن اضمرت حيرة ، يبدو أننى بعيد عن كثير مما يجرى ، سألت المدير عما إذا كان زاره ؟ ، تطلع إلىّ بشفتيه المزمومتين دائما ، هز راسه نفيا .

عاد بعد اسبوعين ، استقبلته مرحبا ، خرجت إلى عم جمعة ليعد كوبين من الشاى ، ظل ملازما المقعد ، ثمة رائحة مطهر تنبعث منه ، يتطلع فى اتجاه واحد ، صامتا ، لا يتحرك ، يسألنى بين فترة وأخرى عما إذا كنت متضايقا من وجوده فأنفى ، اقول إن وجوده يؤنسنى ، فى الحادية عشرة جاء المدير ، بدا مفاجأً بظهور فوزى ، على الفور أدركت أن ثمة امراً بينهما . خطا بقامته القصيرة متمايلاً ، توقف إلى جوارى ، طلب الاطلاع على دفتر تسليم لفافات الورق المذهبة .. قال بلهجة حادة ..

— أريد مزيداً من الدقة ..

استدار منصرفا بدون إلقاء السلام ، بعد ساعة ونصف رجع ، خاطبنى على مسمع من فوزى الذى بدا صامتا ، مزحوم الملامح ، طالبنى بالاستعداد لمراجعة مستندات الطلبية الخاصة بالبُلغ ، فجأة .. قام فوزى متحاملاً على نفسه ، قال بحدة ..

— شوف يا باشمهندس انا ساريحك تماما ..

تطلع إلىّ ..

— ورقة من فضلك ..

انحنى ممسكا خصره ، يغالب أوجاعا خفية لا أدريها ، خط سطورا قليلة ، منسقة ، توقف لحظات ثم

استئناف ، بعد أن وقع اعــ ـواجها المدير الذى راح يتطلع إليه من وراء نظارته الغامقة ..

ــ تفضل .. استقالتى ..

بسرعة ، بتحد واحتقاد ، وقع المدير قائلاً ..

ــ وأنا قبلتها ..

ثم قال منذراً .

ــ والله .. لولا خاطر عوض بك لادخلتك السجن ..

لوح فوزى باصبعه منذراً ..

ــ أنا أو أنت ؟

ركزت بصرى على المدير الذى بذل جهداً لإخفاء ارتباك ما ، التفت إلىّ ، مشيراً بأصبعه ، يشهدنى ..

ــ سامع ؟

كنت فى حيرة ، ليس عندى خلفية بما يجرى ، لذلك لزمت الصمت وإن ضقت بتصرفات المدير التى بدت عنيفة لا تناسب ضعف فوزى وإعيائه ، انصرف بخطى واهنة ، لم يحتفظ بمكتب خاص به ، أو أوراق ، كان شغله دائما فى الخارج خلال مدته القصيرة .

بقدر ما ضقت بوجوده بداية التحاقه قدر ما افتقدته ، عدت إلى أوقات وحدتى الطويلة ، واصغائى إلى إيقاع النهارات المتوالية ، لكننى كلما شرعت فى القراءة شرد ذهنى ومثل أمامى بالمخيلة ، لا يقطع عزلتى إلا مجيء الصناع والصبية ، اكتب الفواتير ، أعد النقود بحرص وحذر ، بينما يقوم عم إسماعيل بصرف الأنصبة ، أحيانا .. يجيء المدير فجأة كما اعتاد . لكنه لم يعد بمفرده ، إما يرافقه بعض كبار تجار الخان أو بعض المصورين ، غير أنه بدأ يظهر بصحبة أجانب يتحدثون الانجليزية ، كان يتحدث إليهم منشطا لغته الأجنبية الركيكة ، يتبادل معهم البطاقات ، ويدعوهم إلى الغداء فى مطعم الدهان الشهير بتقديم لحم الماعز المشوى على البخار .

قال على مسمع منى إنهم من كبار المستوردين فى أوروبا الغربية ، وفى أمريكا ، وإنه آن الأوان لتصدير منتجات الخان إلى الغرب على نطاق واسع ، هكذا .. ستجرى العملة الصعبة بين الأيدى وتمتلىء الخزانة الرسمية .

ــ والله لا أنام .. أصحبهم إلى كل مكان .

وأصرف من جيبى لينشط الخان ويزدهر ..

لكن عم إسماعيل افضى إلىّ بعد سماعه إلى قسمى بالإيمان المغلظة أن المدير يعمل لحسابه ، وإن أصغر صنايعى فى الخان يعرف ذلك الآن ، وإنه يخطط للهجرة إلى أمريكا . هو الذى يستورد ، ويبيع هناك ، اما وكيله فى مصر ، الذى سيجمع له البضاعة .. تصور من ؟

ــ من يا عم إسماعيل ؟

ــ احلف الا تقول لأن الموضوع تطير فيه رقاب ..

ــ والله لن اتكلم ..

يقترب منى عم إسماعيل .

ــ عوض بك ..

لم أخف دهشتى ، لكننى لزمت الصمت ، لم أعلق ، اهم ما يشغلنى تدقيق المبالغ الواردة والمنصرفة وتحديد المبلغ النقدى الخالص الذى أودعه البنك صباح كل يوم ، فى صمت كنت الاحظ حركة المدير خاصة بعد استحداثه بنداً جديداً للانفاق ، إذ قال إن الجمعية مقبلة على نشاط هائل ، وإنه لا يستطيع أن يسد بمفرده تكاليف الدعوات ، لابد من تخصيص مبلغ للصرف منه على العلاقات العامة . وافق مجلس الإدارة .

الح عليّ فوزى لحظات كثيرة . أين ذهب ؟ ماذا عن علاقته بعوض بك بعد اقترابه من المدير وبدء تأسيس مشاريعهما المشتركة البعيدة تماما عن الجمعية ؟

قال عم إسماعيل إنه لم يره منذ خروجه متعبا ظهيرة هذا اليوم ، ويبدو إنه اختفى من الجمالية كلها ، لكننى قابلته صدفة بعد ثلاثة شهور من استقالته وقبل اسبوعين من إعادتى إلى مقر عملى الأصلى ، كان يجلس بمقهى الفيشاوى القديم ، بصحبة رجل قصير ، بدين ، لهجته شامية ، قال إن أحواله تمضى على ما يرام ، وإنه يعمل فى التجارة .

ـــ اخا العرب هذا ساعدنى ، اسافر لحسابه كل شهر وارجع بشوية بضاعة آكل من ورائها عيش ..

أومأ الشامى مبتسما ، أدار فوزى إبهاميه حول بعضهما قائلاً أن أحواله ميسورة والحمد لله ، سألنى عن عم اسماعيل ، رجانى أن أحييه بحرارة ، إنه رجل من الزمن القديم . مثله نادر الآن .

كم انقضى ؟

عام إلا قليل ، ولكن الأمور جرت بأسرع مما قدرت ، رجعت إلى عملى فى الدقى ، وسافر المدير مهاجرًا إلى أمريكا ، باع شقته وعربته الفولكس الصغيرة ونزح ، عوض بك فتح مكتبا للتصدير فى عمارة بنزايون التى بنيت فى مطلع الثلاثينات وظلت خالية أربع سنوات لا يقبل على سكناها إنسان ، لأنها أعلى من المسجد الأزهر ، ثم فطنها البعض ، الآن .. الحجرة الواحدة فيها يُكلف تأجيرها عشرات الألوف من الجنيهات ، عم إسماعيل كما هو ، شوقى الصدفجى يدير شئون الجمعية التى وهن دورها ، أصبح قاصراً على بيع لفات ورق الذهب ، حتى تلك بدأت تتوفر فى الأسواق ، ويقال إن المدير هو الذى يرسلها من الخارج ، إنه عالم بأدق تفاصيل السوق ، ومن مكتبه فى نيويورك يدبر ما يحتاج إليه الخان بأعلى الأسعار ، بعد أن احتاط عوض بك تماماً على السوق ، ويستورد المنتجات من نحاس منقوش وجلد ملون وخشب مطعم وفضة مشغولة وتماثيل منحوتة ، يجمعها عوض بك بالأسعار الأدنى ، ويعلم الله كم تباع فى أمريكا وأوروبا ؟

لم انقطع عن تتبع أخبار الخان ، والتردد عليه ، وتحية معارفى القدامى ، وراحتى إذ يذكرون أيامى ، حتى إن أحدهم قال على مسمع ..

ـــ والله انظف من عمل بالجمعية .. لو شاء لجمع ثروة من ورائها .. خربوها .. جازاهم الله ..

فوزى ، اين هو ؟ ، دائما يروح ويجىء على بالى ، حتى فوجئت بمن يعترض طريقى ذلك العصر عند عبورى ميدان مولانا وسيدنا الحسين ، حقا .. لم أعرفه فى البداية ، مجرد صورة باهتة لأصل رأيته يوما ، نحل حتى بان عظم وجنتيه ، أما قوامه الرياضى المشوق فتوارى تماما ، منحن إلى الأمام ، يده اليسرى ترتعش ، تطلع إلىّ بعينين تؤطرهما قتامة ، وينشع منهما تعب ..

احتفظ بيدى ، هوى محاولاً تقبيلها ..

ـــ ساعدنى يا أخى الله يعمر بيتك ..

محمود أمين العالم

الفن بين المكان المطلق والزمان الأيديولوجى

(قراءة فى رواية « جائزة تفرغ » لبدر الديب)

كل رواية أو قصة أو قصيدة أو فيلم أو مسرحية أو سيمفونية أو لوحة أو تمثال أو غير ذلك من الأعمال الأدبية والفنية تبنى وتتشكل ذاتها فنياً ، خلال موضوع ما ، أيا كانت طبيعة هذا الموضوع . قد يكون الحب أو الحرب أو رحلة بحث عن شيء ما أو قضية ، اجتماعية خاصة أو عامة إلى غير ذلك . وقد يبرز ويطغى هذا الموضوع بعناصره وأحداثه وشخصياته على العمل الفنى أو قد يذوب ويغيب فى البنية العامة لهذا العمل . على أننا مع « إجازة تفرغ » لبدر الديب نجد انفسنا إزاء « رواية » — واضع كلمة رواية بين قوسين مؤقتا — تبنى ذاتها فنيا خلال موضوع هو الفن ذاته . فالفن مفهوما ومعاناةً إبداعٍ هو موضوعها الرئيسى ، بل موضوعها الذى يطغى على كل صفحاتها ، سواء بتناول مفهومه تناولاً نظريا بشكلٍ يكاد يكون تقريريا تعليميا ، أو بمعالجته كهدف تسعى أحداث « الرواية » إلى معاناة الوصول إليه ببنيتها المتحركة المتنامية . وهناك العديد من الكتب التى تناولت حياة الادباء والفنانين تناولاً روائيا فنيا . لعلى أذكر « الشبق للحياة » لإريك نيوتن عن حياة فان جوخ ، ورواية « القمر والبنسات الستة » لسومرست موم عن حياة جوجان وإن أخفى اسم جوجان خلف اسم « ستركلاند » ، إلى غير ذلك من السير الأدبية والروايات عن الأدباء والفنانين . وقد نجد فى هذه النصوص الأدبية تركيزا حكائيا على حياة الادباء والفنانين مع إبراز توجهاتهم الفنية . أما فى « رواية » بدر الديب فالتركيز يتم على الفن نفسه كمفهوم نظرى وكهدف للبنية الروائية . بل يكاد الفن أن يكون الشخصية الرئيسية فى الرواية . حقا هناك الفنان « حسن عبد السلام » الذى تتبنى الرواية على إفضائه الذاتى الذى يمتد بضع صفحات أولى من الرواية فى صيغة « الآخر » ثم ما يلبث أن يتخذ شكل مونولوج ذاتى طويل لا يتوقف حتى فصلها الخامس والأخير قبل تعليق الناشر كختام روائى للرواية نفسها . على أن مونولوج الفنان « حسن عبد

السلام » هو مونولوج حول الفن ذاته ، حول مفهومه عنه ، ومجاهداته وتضحياته ومعاناته من أجل إبداعه . وقد نجد فى رواية سومرست موم بعض أوجه الشبه بينها وبين رواية « إجازة تفرغ » ، لا من حيث البنية الفنية ، ـــ فما أشد الفارق بينهما ــ وإنما بين المفاهيم الفنية وبعض مظاهر سلوك الفنان وقيم حياته فى كلا الروايتين . وسوف نعرض لهذا فيما بعد .

يكاد مدخل رواية « إجازة تفرغ » بل سطورها الأولى ان تكشف منذ البداية عن موضوعها . فنحن نبدأ معها بإحساس برحلة انتقال إلى « هناك » . بل نحن « هناك » . ولا نكاد نتعرف عمن تتحدث هذه الأسطر الأولى بقدر ما نتعرف على بل نعيش بشكل مباشر حى ـــ لحظة فنية . هكذا تبدأ الرواية ، « كان البيت الذى اتخذه قريبا من ملاحات الإسكندرية عند المكس . وهناك تنساب الألوان على الأرض كأنها عروق فى جواهر . فهى تمتد وتتعمق وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائما موجودة حية نابضة . تعرف نفسها فى الصبح وتمرح وتجن فى الظهيرة وتكاد ترتخى فى العصر استعداداً للغروب . وفى الغروب تجن من جديد قبل ان تهدأ وتذوب فى الظلمة إلى يوم الغد . وكانت هذه الحياة للون على الأرض شيئا لا يعرفه إلا من يسلم نفسه له » ص ٧ نحن فى رحلة حيث الوجود الحى للون الذى لا سبيل للإمساك به إلا بالتسليم له . ولا سبيل للتسليم له إلا بالقطيعة مع كل ما عداه . هكذا تبدأ الرواية بدءا يوشى بكل حركتها البنائية والدلالية المقبلة . لقد أصبح هو ـــ الفنان الذى سنتعرف عليه بعد قليل ـــ « هناك » ، بعد أن قام بالقطيعة مع مجتمعه فى القاهرة ، القطيعة مع هذه « القبيلة » من الكتاب والنقاد والشعراء والمتفننين وبقية الفنانين من نحات ومصورين ومزخرفين .... الذين كانت له علاقات مستقرة معهم ، ولكنه قرر المغادرة ، والترك والقطيعة . قرر أن يخرج على الاستقرار معهم . أن يغادر هذه « القبيلة » وأن ينفرد وأن يتوحد للون الحى ، للفن . لهذا ذهب إلى هناك « واتخذ بيته هناك » ص ٨ لم يقل واتخذ « بيتا » هناك بل « اتخذ بيته » أى أصبح هناك مستقره الذاتى النهائى بعيداً عن هذا المستقر الجماعى . لقد تخفف من كل شىء كأنه « يتعرى ويتوضأ ليصلى ، ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه ، ولم يكن ينظر إلا إلى ما هو بداخله ؛ ص ٩ . وكان البحر أمامه يمتص كل الأحداث العابرة ولا يبقى له إلا ما هو أبدىّ بحركته الدائمة الثابتة ، فكان إبداعه الأول ، كتلة وضعها أمام البحر « كأنها خرجت من البحر لتراه ، تراه هو فقط » ص ١٠ . « إنها توجد وتتنفس ولا يستطيع الزمن أن يقتنصها » ص ١٣ . وهكذا منذ البداية نتبين مفهوم الفن وحقيقته . إنه الإيجاد ، الوجود الحى ، المغاير للوجود الخارجى . لولا أنه جاء إلى « البحر » ، لولا عزلته لما استطاع أن يبدع فنا . ولعل البحر هنا أن يكون الحركة الدائمة الثابتة فى آن ، والمنعتقة من كل قيد .

وتعود بنا بنية الرواية إلى القاهرة لنتكشف أسرار هذه العزلة ودوافعها ، فنصعد معه إلى شقة فى الدور السابع من عمارة يملكها عربى ثرى تطل على النيل . فى هذه الشقة سوف يجد « قبيلة » المثقفين الذين يتشدقون بشعارات ثورية هم أبعد الناس عنها ، بل أعدى أعدائها . يمضغون هذه الشعارات كما يمضغون اللبان وكما يستمنون » ص ٢٠ . هذه هى ثمرة تأمين الثورة للثقافة ! هكذا يقول لنفسه . ثم لا يلبث أن يتراجع عن الصعود إليهم وينزل . ويكون هذا النزول الخطوة الأولى فى رحلته الصاعدة إلى هناك ، حيث عزلته عن مجتمع

المثقفين فى القاهرة وقطيعته معهم . إنها إذن ليست مجرد رحلة تفرغ للفن بل هى رحلة نقد ورفض لواقع هؤلاء المثقفين وللشعارات السائدة بل للسياسة السائدة وإن تسمّت باسم الثورة .فضلاً عن نقده للتوظيف البذخى السفيه للثراء العربى النفطى . ثم تكون الخطوة الثانية فى لقائه مع رئيس تحرير المجلة التى يعمل بها ، والذى يوافق على منحه إجازة تفرغ من عمله لفترة ، بشرط أن يواصل إرسال لوحاته إلى المجلة ، ويركب القطار إلى الإسكندرية ، إلى البحر ، إلى العزلة ، إلى التفرغ للفن . يصل الإسكندرية صباحا ، يجلس إلى مطعم ليتناول إفطاره . وجد أمامه وجها مرهقا لمن تصوره بحارا عائدا لتوّه من الميناء . يأخذ فى رسمه وهو لا يدرى أنه إنما يرسم وجه من ستنتهى حياته على يديه ، وينتهى به مونولوجه الروائى الطويل.. إنها أولى المصادفات التى يتشكل منها الفن والحياة معاً . بهذا المدخل العام للرواية الذى نسج فصلها الأول ، ننتقل إلى الفصل الثانى الذى يعد من أهم فصولها ، ذلك أنه فصل الأزمة التى يعانيها الفنان بين مفهوم يراه للفن وعجز وحصر عن تحقيق هذا المفهوم . وهكذا يتفاعل فى هذا الفصل الصراع بين الفن والواقع الذى يقع الفنان بينهما صريعا . أكثر من أربعين سنة فى صراع متصل لا ينقطع لصناعة الفن » ص ٤٩ . ولكن من أين تنبثق الأزمة ؟ من مفهومه للفن ، أو من مسلكه فى الواقع ؟ لقد تخلى عن « القبيلة » الثقافية ، المغرقة فى السطحية والادعاء والفساد ، وابتعد عن عمله « العملى » عن استكشافاته التى لا قيمة لها ، تفرغا للفن الحق . وكان من قبل قد تخلى كذلك عن الناس بل عن أقرب الناس إليه ، تخلى عن عائلته ، عن أمه وزوجته ، بل عن الحب نفسه . أما عن الناس ، فالناس عنده « معنى غريب عام لا يعرف أن يتعامل معه إلا فى ظواهر عامة

(...) أو لعله هو نفسه لديه عجز طبيعى عن معاشرة الناس والتعرف عليهم والتصرف فى طرقاتهم والقدرة على أن يصبح واحدا منهم » ص ٤٠ كان يرى الناس جميعا « كتلاً ومساحات ميّتة لا حركة فيها ولا لون . وكان عليه أن يعمل فيهم كى يصبحوا بشرا أو أحياء أو ذوات معنى . وضحك من ذوات المعنى وذوات الأربع وأحس أن البهائم برباعيتها أكثر التزاما وحرصا على نفسها من البشر الذين يراقبهم » ص ٥٠ « كنت دائما أسعى لضم علاقتى مع البشر » ص ١٥٤ هكذا كان موقفه من الناس وعلاقته بهم . ولم يكن الأمر يختلف كثيرا عن علاقته وموقفه من أقرب الناس إليه ، عائلته . مات أبوه مبكرا . كفلته أمه . ضحت بكل شىء من أجله حتى يتعلم . « كانت تحمل بقجة وتدور على البيوت وتبيع الملابس والحلل وأدوات الزينة والشباشب إلى نساء البيوت » ص ٦٦ لتوفر له حياة هادئة سعيدة وليكمل تعليمه . ولكن جاءت اللحظة التى أحس فيها أنه لابد أن يزيحها عن طريقه . وكذلك الأمر مع زوجته . قتلها إهماله لها . ماتت أثناء ولادتها لطفلته التى ماتت معها . وسقطت أمه بعد ذلك « بين الحياة والموت » كان مسلكه مع أمه وزوجته مسلك من يريد أن يتحرر منهما ليتفرغ لفنه . « أريد أن يقع ما وقع ، لأن انتظاره ثقيل . لأن شيئا ما فيه سيغيرنى ، سيدفعنى إلى حرية أخرى ، إلى قطع وبتر ، كأننى أريده » ص ٥٦ .

ولم تكن المرأة فى حياته إلا وسيلة للمتعة ، ومصدرا للإبداع الفنى ؟ « ولى سرب طويل من النساء دخلت أجسادهن ولا أكاد أذكر عنهن الآن إلا ما أمسكت به من ضوء أو لون أو حركة » ص ٥٢ فى إيطاليا التقى بلويزا ، زوجة برثينى أستاذه فى الفن . انتزع جسدها من زوجها وامتلكها امتلاكا حادا . كانت علاقة حميمة حميمة .

ولكن الشبق الجسدى المجنون كان ربانها . وعندما كان جسدها يغيب عنه كان يبحث عن جسد امرأة أخرى . أقام علاقة مع فتاة من فتيات الليل سراً دون علم لويزا . وكان أن فقدهما معاً فى لحظة فضيحة صاخبة . لم يكن يعرف الحب . لم يكن يعرف « الاتصال والديمومة والتضحية وهذا الإنكار للذات الذى يبدو أنه المعنى الغائر الذى يفترضه الناس للحب أنا لم أنكر ذاتى أبداً » ص ٧٤ . لم تكن لديه أى قدرة حقيقية على الحب والتضحية . ص ٨١ التضحية من أجل الناس ، ولكنه كان يضحى بالناس من أجل الفن ! وهكذا قامت عنده هذه الثنائية الحادة الفادحة بين الحياة والفن ، بين الناس والفن . « أكاد أختنق من هذا الانشغال السخيف بالحياة » ص ٦٣ ضحى بأمه ، بزوجته بلويزا ، بعلاقاته الاجتماعية من أجل أن يكرس حياته للفن . ومن رفضه للواقع الحياتى العادى ونقده للواقع الاجتماعى تبرز الدلالة التى يراها للفن . فالفن هو المقابل لهذا كله . « أنا لم أطمع فى حياتى فى غير الفن » ص ٥٢ . كان الفن كبرياءه التى يرتفع بها فوق كل شىء . فما هو هذا الفن الذى يجعله فوق الحياة وفوق الإنسان ؟ فى هذا الفصل وفى ما يليه من فصول ، نستطيع أن نحدد معالم وتضاريس هذا الفن . على أنها لا تخرج فى الحقيقة كما يكتب عامة عن الفن الحديث . والرواية تعرض لمفهومها للفن بشكل نظرى تقريرى تعليمى ، كما سبق أن أشرنا ، على لسان الفنان فى إفضاءاته ، وهو فى الحقيقة فنان ثرثار فى تدفق حديثه الذى لا ينقطع عن الفن حديثاً نظرياً ممزوجاً بمعرفته بتاريخ الفن معرفة تفصيلية فضلاً عن استعانته الدائمة بالأساطير اليونانية . على أن الرواية تعرض كذلك لمفهوم الفن من خلال رؤية الفنان للحياة من حوله ، ومن خلال معاناته لإنجاز العمل الفنى الذى يتحرك فى نفسه . ونستطيع أن نتبين رؤيته الفنية فى المعالم التالية : الفن هو هذا « الجنين الخرافى » ص ١٤٢ ، هو إيجاد لوجود ، ليس هو الوجود الواقعى الخارجى ، بل هو وجود يتحقق ويتجسد فى مقابل هذا الوجود الواقعى ، وهو مغاير له ومستقل عنه . قد يستمد عناصره من هذا الوجود الواقعى ، وقد يشير إليه ، ولكنه رغم هذا مغاير له فى وجوده المستقل الخاص ، وفى هذا الوجود المتحقق وفى هذا الاستقلال وهذه المغايرة تكمن القيمة . ولهذا فهو بعيد أن يكون محاكاة للواقع ، وبعيد كذلك أن يكون تعبيراً عنه لأنه قائم بذاته لا بغيره على حد قول الفلاسفة . إنه ليس تعبيراً عن شىء ، ولا يحمل رسالة لشىء . إن الناس هم الذين (يغلّفون الفن بعازل من المعانى والقيم ويسمونه رسالته وفى هذه الأرض البور التى لا تنتج عملاً (يقصد مصر) يزرعون كلاماً مكروراً لا يمنح ثمراً ولا ظلاً عن أثر الفن وفائدته ودوره فى التعبير عن الجماهير . إن الفن فعل فاعل وليس تعبيراً » ص ٤٢ إنه مجرد إيجاد ، مجرد فعل ، إيجاد مستقل ، وتحقق مغاير . ولهذا كان العمل عامة ، والجسد بوجه خاص دلالة بارزة طاغية فى الرواية كلها . ولهذا كذلك كان فعل « الإمساك » هو الفعل الذى يكاد يكون طاغيا لا فى ارتباطه بالإمساك الحسى المباشر ، وإنما فى ارتباطه دائما — باستثناء مرة واحدة سنذكرها فيما بعد — بما هو معنوى . الإمساك باللون ، الإمساك بالشكل ، الإمساك بالمركز ، الإمساك بالمعنى ، الإمساك بالفكر ، الإمساك بالحقيقة . بفعل الإمساك هذا يصبح للعمل الفنى وجوده المستقل ، وكيانه المغاير الخاص . ولهذا كذلك كان من الطبيعى أن يرفض هذا المفهوم الإطلاقى للعمل الفنى ، كل محاكاة « فالفن لا يحاكى ولكنه

يستعمل الواقع ، ليفعل ، ليفعل فعلاً مستقلاً له وجوده الخاص » ص ٤٣ وبالتالى فهو لا يتحقق فى شكل حكائى ، لأن الشكل الحكائى يقربه بالضرورة من المحاكاة . « كنت دائماً فى الفن أرفض الحكاية والمحاكاة وكل محاكاة حكاية وكنت اعتقد ومازلت أن التعبير عن الشعور والعواطف وتعقيد الشخصيات وجوانب النفس ليس من مهام الفن » ص ٨٦ — ٨٧ .

ولهذا فليس هناك فن تمثيلى أو فن غير تمثيلى . أنا طول عمرى فى مكان ولا يمكن أن أكون فى زمان أبداً » ص ٤٣ فلا زمانية للفن . صفة الفن الجوهرية هى المكانية . « فكل وجود منفى بالزمان . وعندما نقرر له قيمة ، نحصره فى المكان ونصطرع كى لا يأكله مرور الزمان » كما يقول مؤلف « إجازة تفرغ » فى عمل آخر من أعماله الشعرية هو « أقسام وعزائم » ص ٤٠ [أصدقاء الكتاب — يناير ١٩٩٠] ويعبر عن هذا فى روايته بتعبير آخر هو « بالوعة الزمن » إن العمل الفنى مكان فى المطلق وليس زماناً . ذلك أن الفن حاضر أبدىّ ليس ماضياً وليس مستقبلاً « إنه حضور دائم » ص ١٠٠ ، ولا يتصف بأى عامل من عوامل الزمن ، إنه مكان مطلق يرفض أن يتصف بأى عامل من عوامل الزمان . كان يتصف بأنه ثورى أو تقدمى أو رجعى أو حتى سيريالى أو تجريدى . فعندما أعمل — كما يقول الفنان فى الرواية — « لا أكون ابناً ولا زوجاً ولا حتى رجلاً ، وإن امتلأت بالرغبة والشهوة للجسد » ص ٤٤ — ٤٥ . ولهذا كذلك فالفن خالٍ من كل قيمة أخلاقية . فالأخلاق تتجسد فى الفعل الإيجادى نفسه للفن . أما الفعل الأخلاقى « فهو نوع من العبودية للآخر ، يبيع فيه الإنسان نفسه بعملات خلقية لا تجدى شيئاً ولا تصنع شيئاً ملموساً واقعاً منفصلاً فى الخارج » ص ١٠٩ « إن الإضافة إلى الوجود هى الأخلاق فعلاً » ص ١١٠ وليس ثمة معنى أو قصة أو موضوع فى الفن . إنها جميعاً تتحقق فى الشكل المتحقق فناً ، تتحقق فى « هذا التوازن العجيب المعجز والتداخل الحميم بين المساحة واللون ، بين تركيب الحجم والحركة الممسوكة فيه » ص ٥١ ولهذا يستمد الفن قيمته من أنه صانع القيمة ، صانع الوجود . « وكل نشاط غير الفن هو نشاط ناقص ، هو عجز عن الإكمال والإنجاز لصناعة الوجود » ص ٨٩ والصدق المطلق مستحيل فى الحياة فهو لا يتحقق إلا فى الفن . وعندما يتحقق ويتم ينفصل عن الإنسان » ص ٩٢ الفن إذن هو القيمة المطلقة وهو المستحيل المتحقق . ولهذا سنرى الفنان فى فصول لاحقة يرفض المعمار اللاهوتى والفلسفى للكوميديا الإلهية لدانتى ، ولا يجد فيها من قيمة إلا ما بداخلها من تفاصيل ، ويفضل عليها « ألف ليلة وليلة » لأنها خالية — فى تقديره — من أى بناء لاهوتى أو فلسفى « وكل ما فيها من صور هو فن مجرد واقعى » ص ١٥٨ واقعية الفن لا واقعية الواقع الخارجى .

حقاً إنها مليئة بالحكايات ، ولكنها تخترق بصورها محرماتـ الواقع وتتجسد تفاصيلها الحسية فى وقائع فنية . « إنها مذهب فنى للعمل دون إطار لاهوتى أو فلسفى ، وبدون مغزى محدد إلا التجربة الحية نفسها » ص ١٦٣ — ١٦٤ « إن اللعنة هى التى تحيل الفن إلى حكاية ، والتى تجعل من الشكل معنى ، ومن اللون والحركة مغزى ، إنه العدم الذى يأكل الوجود ، وهو الدلالة التى تنتهى عندها الكينونة » ص ١٦٨ الفن إذن هو الوجود القائم بذاته وهو الكينونة المطلقة دون دلالة محددة . ولهذا عندما يصنع الفنان فى الرواية ثلاث لوحات لقصة « وردان الجزار » استلهاماً من قصص

الف ليلة وليلة ، ويتبين ما فيها من طابع حكائى ، يرفضها بعد إتمامها ، ويحس أنه أسلم الفن وانكره كما فعل يهوذا بالمسيح وتتفاقم أزمته ، ازمة التطلع إلى الإبداع الحقيقى الذى « يمسك بجمرة الفن ووجوده » ص ١٨٩ .

وتتمثل هذه الأزمة لا فى عجزه عن إبداع هذا الوجود المستقل المفارق ، وإنما فى ما يشعر به داخل نفسه وفى اصابعه من عجز . لقد ضحى بالمجتمع وبالعائلة وبالحب من أجل مفهوم الفن الذى يعتقده ، وها هو ذا عاجز عن إبداع هذا الفن ، وهكذا أخذت نفسه تمتلىء بإحساس قاهر بالخطيئة ، خطيئة ما فعله مع زوجته ، مع أمه ، مع لويزا . هل هذا الاحساس بالخطيئة هو الذى يقيم فى نفسه هذا العجز عن الابداع ؟ أم هى عقيدته الفنية نفسها وما تولده من إحساس متضخم بالكبرياء وتعزله عن كل شىء عدا مسعاه الفنى هى سبب هذا العجز ؟ وبين الإحساس القاهر بالخطيئة ، والرغبة الحارقة فى الإبداع ، يقوم العجز والحصر وتمتد الصحراء فى نفسه ويمتلىء فمه وأصابعه بالرمال ، وحياته بالخلاء والفراغ . تفرغٌ من أجل الفن ، أم فراغٌ من كل شىء حتى الفن نفسه ؟! إن الواقع ينتقم من الفن ، والخطيئة تطارد الإبداع ، والصحراء تجمّد حركة البحر . وبين هذه الثنائيات المتضادة تتفاقم معاناة الفنان فى هذا الفصل الثانى وتتحرك بنيته التعبيرية . ولكننا نلمح ثنائية أخرى هى أقرب إلى التوازى المتآلف منها إلى الثنائية المتضادة . إنه هذا التوازى المتآلف المتوافق المتزامن — الذى أشار إليه هذا الفصل إشارة سريعة وإن كنا سنلمح تطوره وتعمقه فى فصول لاحقة — بين أزمة معاناة الإبداع الفنى لدى الفنان وأزمة معاناة الواقع المصرى من النكسة العسكرية عام ١٩٦٧ . كانت زوجته تموت فى المستشفى « فى أغسطس الثانى للنكسة » ص ٩٢ و « أذكر هذه الأيام .. أيام السواد الحالك والتمزق فى مصر » ص ٩٣ . وفى هذه الأيام كان يرسم لوحات متكررة متعددة تعبر عن قدرة الروح على الانطلاق « كأنما كنت أريد أن أخرج وحدى من النكسة ومن الموت الذى يشدنى إليه » ص ٩٤ .

ومن ثنائية الخطيئة والفن ، والتوازى المتآلف بين الموت فى واقع الفن والنكسة العسكرية فى الواقع الخارجى ، ومن التوازى المتجانف بين الموت والنكسة من ناحية والحرية والاتصالات والإبداع من ناحية أخرى ، تتشكل بنية هذا الفصل الثانى من الرواية . ولم يكن هناك من سبيل لحل هذا التشابك بين التضاد والتآلف إلا بالتطهير من الخطيئة ، وبتجاوز النكسة . ولهذا كان من الطبيعى أن يكون الفصل الثالث هو فصل الاعتراف والتطهير تمهيداً للصعود فى الفصل الرابع نحو فردوس الإبداع الذى سيجىء ناقصاً غير مكتمل فى الفصل الخامس ، وهو كذلك فصل حرب الاستنزاف لتجاوز النكسة هذا التجاوز الذى سيجىء كذلك ناقصاً غير مكتمل ليؤكد استمرار الأزمة انتظاراً لمعجزة الإكتمال والتحقق فى الفن والواقع على السواء .

على أنه فى هذا الفصل الثانى يأتى حدث عابر لا أستطيع أن أجزم ما إذا كان خطأ غير مقصود فى صياغة المؤلف لصورته ، أم أنه خطأ مقصود فى صياغته ، اراد به المؤلف أن يجعل منه رمزاً من رموز الرواية ! فى ذكريات طفولة الفنان ، كانت رحلته مع جده فى الصحراء على أطراف حلوان . كان يمشى معه . كان الوقت غروبا . فيأخذ جدّه فى الصلاة « يتجه إلى الشمس ويصلى فى هدوء وصمت . أسمع غمغمة الآيات وانتظام آمين

والدعوات التى تصعد مع ارتفاع الجسم وسجوده » (ص ٥٩) . إنها إذن صلاة إسلامية . صلاة المغرب . وعند الغروب فى حلوان لا يكون الاتجاه فى الصلاة الإسلامية نحو الشمس فى مغربها ، وإنما نحو الجنوب الشرقى حيث القبلة هل الأمر خطأ فى التصور الجغرافى لكاتب الرواية ، أم انها فلتة تعبيرية فى ذاكرة الطفل الفنان مستقبلاً هى جزء من السياق الوجدانى والدلالى للرواية ؟! ففى مثل هذه الرواية ما كان للصلاة ، أى صلاة ، أن تكون إلا فى اتجاه الشمس ، شمس الفن ، شمس الإلهام ، شمس الإبداع ، وشمس التراث المصرى الدينى العريق الذى نحسه فى الرواية بعدا عميقا من الأبعاد الثقافية للفنان . ان الفن عنده صلاة . « كأنما هو ينوى ويتوضأ ليصلى . ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه . ولم يكن ينظر إلا إلى ما هو داخله » ص ٩ .

مع الفصل الثالث تبدأ محاولته للخروج من جحيم الإحساس بالخطيئة والوقوف على أبواب المطهر » ص ٩٩ ويتضاعف فى هذا الفصل الإحساس بالطابع المسيحى لرؤية الفنان ولإيمانه ، مما يكاد يعطى الرواية فى هذا الموضع وفى مواضع أخرى معمارا وجدانيا لاهوتيا مسيحيا ينتقده الفنان فى الكوميديا الإلهية ويعتبره نقيضة فى بنيتها الفنية كما سبق أن اشرنا . « إن فى قلبى وروحى جذوة دافئة طيبة مازالت متوهجة . وفى أعماق بدنى تطلع دائم لفرحة السماء فى أعلى الجبل (...) إننى أحس الفن قادما بالضرورة كأنه النعمة . وأن علىّ أن أرعى إيمانى كما يرعاه المعذّب فى المطهر » ص ٩٩ .

ويغوص بنا الفنان فى الكوميديا الإلهية مع لويزا وخاصة فى النشيد التاسع وبالطبع اناشيد الكبرياء فى العاشر والحادى عشر والثانى عشر » . هل كان ما اقترفه ويقترفه خطيئة كما تقول لويزا ، أم خطأ كما يعتقد هو » ص ١٠٤ على أن المهم هو الاعتراف تخلصا وتطهرا من الخطيئة . بهذا يعترف ؟ كانت حاجته ان ينكر وأن ينعزل وأن يصوغ هذا التناقض القائم فى داخله بين الواقع والفن ليصل بهذا إلى العمل الذى يريد أن يعود إليه ببسر وبساطه ص ١٠٨ إنه إذن العمل ، نعم لا شىء غير العمل نفسه سبيلاً للتطهير . « لم يكن فى حاجة إلى فلسفة اخلاقية او إلى فلسفة سلوك » . كنت ابحث عن فلسفة او رؤية للعمل » ص ١١٠ . و « إذا كان لى أن اعمل وإذا كان ممكنا ان اعمل فلا بدلى أن أغير كل هذا الكون » ص ١٩٣ . ماذا يغير ؟ وأى كون يغيره ، فما اكثر الأكوان ! هل يذهب إلى القاهرة التى تركها واصبح لا يريدها بل يكرهها « كل شىء هناك زائف مصنوع غير قادر على أن يعترف بما فيه من نقص واضطراب وحيرة وتقاعس » ص ١١٤ . ماذا يعنى بالنقص ، وماذا يعنى بالتقاعس بالذات ، اى التقاعد عن العمل ؟ من هذا « التساؤل — الاعتراف » ، نلج من جديد إلى ساحة التوازى بين واقعه الذاتى المأزوم المتطلع إلى خلاص ، إلى عمل ، وواقع مصر . « عندما كان عبد الناصر يقول فى يوليه الماضى ان انتخابات المرحلة الأولى اختبار للاشتراكية ، كم كنت بعيداً عن هذا الاختبار » ص ١١٤ — ١١٥ . كان قد ابتعد بالفعل عن كل اختبار أو اختيار آخر فى الحياة السياسية أو الاجتماعية او الفنية . فقد مع ٦٧ اى ثقة فى وعد أو عمل . « كنت أحس أن كل الهرج الكبير الذى صاحب إعادة البناء لن يؤدى إلى شىء لانه يتم فى الخفاء ومن سلطة علوية ويُعدّ عدوان السويس الذى وقع يوم ١٠ يولية مثالاً صارخا على إهمال الامة والعدوان على وعيها وعلى قدرتها على المشاركة فى المعركة والحكم والقرار » ص ١١٧ إذا كان لابد من الحرب فاين كنا

طوال ١٦ عاما !؟ ألسنا نعيش فى نكسة جديدة بهذه الحقائق المخفية وبالسجون المليئة بالمعتقلين وبالتعذيب ! عبد الناصر يقول إن العام القادم عام ١٩٦٩ هو عام المواجهة والبناء ، فهل كنت أتوقع أن يكون هذا العام هو عام الحصر والتوقف لى فى الروح والفن » ص ١١٩ القضية إذن بالفعل هى قضية العمل ، فى الجبهتين المتوازيتين المأزومتين : جبهة الواقع المصرى المتقاعس وجبهته هو الداخلية الباطنية الممزقة العاجزة . كيف الخروج من هذا التوازى بين ازمة الواقع وأزمة الفن .

ماذا يفعل ؟ وتأتيه الإجابة من خارجه . رسالة من رئيس التحرير تفرض عليه السفر إلى جبهة القتال المشغولة بحرب الاستنزاف . وهكذا تتحول الرواية من التوازى بين الفن والواقع إلى الامتزاج العملى بينهما . وينتقل إلى الجبهة مع ثلاثة رتب عسكرية يرسم وجه أحدهم وهو عبد الحى وهم فى طريقهم إلى الجبهة . فهل أخرجه « العمل » فى الجبهة مما به من عجز وحصر ؟ حقا ، لقد وجد « العقيد » يشاركه الراى فى أعضاء الاتحاد الاشتراكى ، للتنظيم السياسى للثورة . وأخذ يندمج فى العمل اليومى للجبهة ويشارك فى كل الأعباء المطلوبة .

ولكنه يتبين أن « كل اولئك الجنود على الجبهة بقوادهم العظام على كل المستويات يعيشون كما كنت أعيش فى حالة حصر (...) جعلتنى أرى نفسى على نطاق أوسع وكأننى صورة مكبرة لما يحدث فى الجبهة » ص ١٣٢ — ١٣٣ كانت هناك ضربات موفقة شديدة « ولكنها لم تكن عملاً » ص ١٣١ . لماذا ؟ ليس ثمة إجابة واضحة فى الرواية . على أن الجبهة تحرك فى نفسه الاستعداد للعمل الفنى غير الاستكشات الخفيفة التى كان يرسلها للمجلة . ثم يقع الحدث الذى يستطيع أن يولد فى نفسه العمل الفنى الذى يتطلع إليه . يخرج الثلاثة الذين جاءوا به إلى الجبهة فى مهمة إلى الشاطىء الغربى . صاحبهم إلى قرب الشاطىء وهم ذاهبون ، وراح ينتظر بعد ذلك عودتهم قرب الفجر . وعادوا . ولكن أية عودة ! عاد اثنان منهم فقط . أما الثالث ، عبد الحى بالتحديد فعاد شهيداً غارقا فى دمه . هل لهذا أطلقت عليه الرواية اسم « عبد الحى » ؟ ويقرر فناننا العودة إلى بيته ، إلى الاسكندرية « لانفرد وحدى باللون لاثبت عودة الفجر » وعندما انتهى منها كان راضيا « حزينا » . وضع فيها « العودة » كما رآها ، وكما يراها بكل ما تعنيه رؤيته من معنى سياسى وفنى . وكان راضيا وحزينا وهو يرسل لوحته إلى رئيس التحرير ملفوفة بأوراق الجرائد القديمة وأخبار حرب الاستنزاف وخطب عبد الناصر . لعل الرضى أن يكون بإرسال لوحته للنشر ، اما الحزن فلعله لأنها كانت ملفوفة بما يتعارض مع رؤيتها ! وفى اليوم التالى يتلقى — راضيا حزينا كذلك . كلمة من رئيس التحرير يخبره فيها إن اللوحة رائعة وعظيمة ولكنه لا يرى وضعها فى المعرض ولا تصلح غلافا للمجلة ! كان راضيا بتقدير رئيس التحرير للوحة ، وحزيناً لرفضها مع ذلك . لماذا رفضت ، وهل كان من الطبيعى أن ترفض ؟ أم هل كان من المنطقى أن تقبل ؟ .

هكذا نجد أنفسنا فى هذا الفصل فى قلب حدث كبير هو حرب الاستنزاف وفيه وبه يتم التخلص من الحصر والعجز بالإبداع ولكن لا يتم التخلص من الحصار المضروب على الإبداع . هل سينتكس الفنان نتيجة لهذا ويعود إلى حالة الحصر والعجز ؟ فلنحمل سؤالنا هذا إلى الفصل الرابع . على أننا قبل ذلك نحب أن نلاحظ أمرين : الأمر الأول هو أن خروج الفنان من حصره

وعجزه فى الفصل الثالث وتفجر الإبداع فى نفسه وتحققه إنما كان ثمرة المعايشة والتفاعل مع الحدث الكبير ومع العلاقات الإنسانية والمأساوية التى كانت تزخر بها جبهة هذا الحدث الكبير . وهذا ما يشكل دلالة فى العلاقة بين الفن والواقع كتعبير عنه وموقف منه قد تختلف مع المفهوم الإطلاقى للفن أما الأمر الثانى فهو هذا التوازى الذى حاول هذا الفصل أن يقيمه بين حالة

الحصر عند الفنان وما يحدث فى جبهة حرب الاستنزاف بوجه خاص . وهو يبدو فى الحقيقة توازيا مفروضا مصطنعا لا يثير اقتناعا فنيا . فلم تقدّم الرواية نفسها أى معالم للحصر فى الجبهة أو اللا فعل فى الجبهة .

واستشهاد عبد الحى ليس حَصَرًا وإنما هو معنى من معانى الفعل البطولى الممهِّد لفعل أكبر . ولكن لعل الحكم بالحصر على حرب الاستنزاف أن يكون تعبيرا عن معرفة وإحساس لدى « الفنان ـــ المؤلف » لم تتضح معالمه فى الرواية أو لعله أن يكون استباقا لما سوف ينجم عن حرب اكتوبر فيما بعد [هذه الحرب التى تأسست على خبرات حرب الاستنزاف] من تحرير ناقص بل تحرير مهدر .

هل تحتمل هذه اللحظة الروائية أن تحلّق بنا نحو هذا الأفق البعيد من الإرهاص والتوقع ؟ قد نجد فى الفصل الرابع ما يؤكد أو يدحض هذا التساؤل . وإن كنا فى هذا الفصل الرابع نتوقع أن ينتقل بنا فناننا ببنية روايته إلى « الفردوس » بعد معاناته للخطيئة ، وبعد تطهره بالعمل الفنى « عودة الفجر » رغم رفض السلطة السياسية (لا الجماليّة) لهذا العمل ، بل بالأحرى بفضل رفضها هذا العمل فلو أنها قَبلتْه لكان الأمر يدعو إلى الشك فى قيمته الفنية والدلالية بحسب ما وجهته الرواية من نقد للأوضاع والقيم السلطوية السائدة ! .

يكاد البدء الحقيقى للفصل الرابع أن يكون تحليلاً للوحته « عودة الفجر » . وهو تحليل يكاد يشير إلى دلالتها . إن بقع الدم على يد عبد الحى هى مصدر الضوء فى اللوحة ، لأنها « على دكنتها (...) وفى عمقها كأنها تشير وتشد كلمة الشط الشرقى ووهم ما عليه من مواقع راسخة ثقيلة تشد الروح والعين إليها فى تماس اتجاه القارب المسحوب المقترب إلىّ على الشط » ص ١٤٣ الا توحى هذه الكلمات بهشاشة وجود العدو الاسرائيلى على الضفة الشرقية وضرورة اتجاه قواربنا المقاتلة إليه !؟ إن الفنان هنا لا يكتفى بالحديث عن لوحاته بالإمساك بحركة اللون فيها ، وإنما يعرض لدلالتها ، بل أكاد أقول لمضمونها . بل يعترف بأن « معنى الحكاية والمنظور لا يمكن مع « عودة الفجر » الخلاص منه أو أكله » بقصد استيعابه فى تجريد لونى خالص . أى أنه يقر فى هذا المجال ، وفى هذه التجربة الحية ، ضرورة الحكاية والمنظور بما يتعارض مع مفهومه الإطلاقى للفن فى الصفحات السابقة . ولعله لهذا نراه فى الفصل الخامس بعد ذلك يكاد يتنكر لهذه اللوحة . بل يحمد الله أنهم قبضوا عليها وحجبوها ، مفسرا ومبررا ما جاء بها من محاكاة حكايته بأن ظروف الحياة قد ارغمته على ذلك !! [ص ١٨٩] .

ويواصل تفسير لوحته فى هذا الفصل الرابع بتفسير رفضهم لها . وهنا تبلغ إدانته السياسية والفكرية للمرحلة الناصرية حداً بعيداً يصل إلى حد القذف . فهو يشير إلى ما صرح به عبد الناصر فى موسكو « لقد أخذنا الأسلحة ولم ندفع مليما واحدا .. البعض هدية والباقى سندفع ثمنه على أقساط طويلة الأجل » ويعلق الفنان فى الرواية قائلاً « هل هذا صحيح فعلاً ... هل بدأت « عودة

[illegible] في ١٤٣ ، ١٤٤ . أي أن رفض اللوحة (الفن [illegible] الصريح النقدي) هو القسط الذي ندفعه ثمن الأسلحة (العلاقة السياسية والإيديولوجية) لموسكو ! أو على أقل تقدير : إن رفض هذا الفن الصريح النقدي مرتبط بعلاقتنا بالاتحاد السوفيتي ، أو بتعبير أكثر شفافية إنه نقد ورفض للعلاقة بين الفن والإيديولوجيا ، وهو نقد ورفض للحكم على الفن من الزاوية الإيديولوجية أو الشعارية الآنية . وهذا ما يتسق بغير شك مع المفهوم العام للفن الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه .

على أن الرواية فى هذه اللحظة من بنيتها الفنية تتحول كذلك إلى أحكام تقييمية خطابية مباشرة تتعلق بالرقابة التى تفرضها ثورة يوليه على الحقائق « إن أعمال القوات والجنود على الجبهة وكل أبطال هذا العبور المحدد المفاجىء كلهم جميعا مثل « عودة الفجر » .. قد تكون رائعة ولكنها مرفوضة نسجلها ونخفيها وكأننا نخشى منها (...) وعشنا جميعا فى هذا الحصر القومى الذى نلتقط فيه ما يُرمى إلينا من فتات المعلومات والتجارب والخبرات حتى كادت نفوسنا وعقولنا تضمر من قلة المعلومات وندرة المشاركة ومحدودية الفعل » ص ١٤٤ » ما أكثر ما يلفنا ويحيطنا من محرمات منذ قامت الثورة لتحقق الحرية والكرامة فأوقعتنا فى هذا الحصر المستديم (...) وأن للأمة أن تتسلح بقوة الوحدة ووحدة القوة . لا أحد يسأل متى يجىء هذا الآن . ولماذا لم يحن . وأين هى الوحدة التى ستقوينا أو القوة التى ستتحد . خلاصنا فكر لا تحده حرمات وفن قادر على الإفصاح عنها . وأين تأتى القدرة على كل هذا إلا فى العزلة والتفرغ » ص ١٤٥ عذرا على هذا الاستشهاد الطويل . وإنما استشهاد ضرورى . ففيه يبرز مرة أخرى تأكيد الفنان لهذا التوازى بين عصره الذاتى والعصر القومى . وكلاهما ــ كما يقول النص ــ سببته عملية التحريم والحجر التى فرضتها الثورة . ولكنه فى الحقيقة يُبرز معنى للفن قد يكون نقيضا لتعريفاته السابقة واللاحقة . فعندما يقول « خلاصنا فن قادر على الإفصاح عن المحرمات » نجد هنا أن مفهوم الفن يكاد يعود إلى مفهوم « الفن ــ التعبير » الذى ترفضه الرواية . بل يصبح الفن ــ كما جاء فى لوحة « عودة الفجر » نقداً ودعوة ومنظوراً . على أنه قد نقد هذه اللوحة لهذا السبب بعد ذلك . وقد يبدو من الغريب أن ينتهى هذا النص ذو الطابع النقدى الرافض الداعى إلى التغيير ، بالقول بأنه لن تأتى القدرة على كل هذا إلا فى العزلة والتفرغ المستديم ! ولكنه موقف منطقى ، رغم مظهره المتناقض ، لأن التغيير عند الفنان إنما يتحقق بالفن نفسه ، بإيجاد الوجود المستقل المغاير ، أى بالعمل الفنى وحده . على أن هذا البعد النقدى ــ الإجتماعى والسياسى ــ فى هذه اللحظة من بنية الرواية وهو امتداد لنفس هذا البعد فى لحظات سابقة .

يشكل التباسا وازدواجا مع المفهوم الإطلاقى للفن فى الرواية . إلا أن هذا البعد النقدى فى هذه اللحظة بالذات من بنيتها ، قد يكون جزءاً من تطور بنيتها ، ومن تصاعد أزمة الفنان فى محاولته الخروج من مرحلة الخطيئة والتطهير إلى « فردوس » الإبداع المكتمل . لقد أصبح حرا حرية مخيفة تسبب الدوار . لقد تخلص من الجبهة وحرب الاستنزاف و « عشت هذا المعنى المخيف لما تعيشه مصر من حصر ومحدودية العمل (...) أصبحت منفيا مبعداً عن المشاركة » فماذا يستطيع أن يفعل بحريته « ماذا تستطيع أن تفعل ، وأين تصل بعد

الجحيم والمطهر » ص ١٥٥ والغريب أنه وهو يؤكد حريته يتساءل : « هل أعود لزوجتى أو لأمى أو أن أحيا من جديد مع لويزا » ص ١٥٤ . إن أمه قد سقطت فى لحظة سابقة من الرواية « لا تقوم ولا تموت » ص ٩٥ . وإن قال فى موضع آخر بشكل أكثر تحديداً « إنه فقدها » أى ماتت على الأرجح ص ١٨٥ . أما زوجته فقد ماتت بعد النكسة . أما لويزا فهى بعيدة فضلاً عن أنها طردته من حياتها . فماذا تعنى هذه العودة الآن ؟ هل هى خطأ كذلك فى كتابة أحداث الرواية أو هى جزء وجدانى من لحظة الإحساس العميق بدوار الحرية وقسوة الوحدة فى هذه المرحلة من معاناته ؟!

ويذهب إلى تمثاله الأول الرابض على البحر . وهناك وجد امرأة عادية من الإسكندرية تتشح بالسواد قابعة فوق تمثاله وعندما يراها يصيح « وصحت أُمسكُ بالواقع . قاعدة كده ليه » . وهى المرة الوحيدة الذى يستخدم فعل الإمساك لغير ما هو فنىّ . وسنعرف بعد ذلك أنها زوجة صياد ، هو الذى رسمه الفنان فى المطعم عند ذهابه إلى بيته فى الإسكندرية ، وسيكون هو قاتله فى ختام الرواية . يدعوها إلى العمل فى بيته وتذهب على وعد غامض . ويموت تمثاله الأول الذى أفاق على البحر ، لأنه قد ماتت العلاقة بينهما . ويغوص هو فى ذكرياته الإيطالية مع لويزا ، مع حواره معها حول الكوميديا الإلهية وألف ليلة وليلة » وهنا نفهم معنى عودته إلى ذكريات الماضى واختياره لويزا . فعودته إليها هنا وحواره معها هو معنى من معانى أزمته الفنية .

قال لها ما معناه إن المعمار اللاهوتى والفلسفى فى الكوميديا يُضعف من فنيتها . أما ألف ليلة وليلة فهى مدرسته الفنية . « إننى أعرف كتابى » ص ١٥٩ . وهو يقف فى مقابل دانتى . « ألف ليلة وليلة عكس الأساطير اليونانية وعكس دانتى . لا تصنع الغرام والعشق إلا فى البدن ولا تنقله إلى حكاية ، وتفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ .. أليس هذا أقرب إلى الفن (...) يظل المعنى والتفسير حق للمتلقى يختلف فيه وتتعدد صوره ولكن يظل دائما فى صور الحكاية هذا اللقاء المبكر الأول مع واقع هو واقع فنى » ص ١٦٣ وهكذا تلهمه ذكريات هذا الحوار القديم العودة إلى ألف ليلة وليلة ومحاولة رسم حكاية من حكاياتها ، هى حكاية « وردان الجزار » . ويرسمها محاولاً جهده أن يصارع الحكاية فيها وأن يقدم « وجوداً حيًّا للقاء الحى الذى يتم بين الحب والموت ، وتتحقق من خلاله معجزة الوجود المفارق المصنوع من الشكل واللون » ص ١٦٧ ويرسم ثلاث لوحات معبرة عن هذه الحكاية بعد أن أفرغها مما يتصور من حكايتها . ويجلس يتأملها . هل نجح . هل تخطى المطهر إلى فردوس الإبداع أم « غلبته الحكاية . وصرعه المعنى وهو الآن على أبواب الجحيم مرة أخرى » ص ١٧٢ ويدق الباب وتدخل المرأة ذات الرداء الأسود ويدخل معها الفصل الخامس .

« إن خطايا البشر مهما فظعت وبشعت قابلة للتوبة والغفران (...) أما خطايا الفن فلا غفران لها (ص ١٧٨ — ١٧٩) وخطايا الفن هو العدوان على وجود الفن ، هذا الوجود المستقل المفارق . قالت له هذه المرأة العادية وهى تشاهد لوحاته الثلاث « دا انت راسم حكاية » ص ١٨٢ وأحس أنها تملك قدرة على المعرفة والحكم والإدانة ص ١٨٧ وهكذا استحالت هذه المرأة عنده إلى صاحبة طاقة روحية نافذة قادرة على إدراك خطايا الفن ص ١٨٧ من أين أتت لها هذه القدرة التى منحها لها الفنان ؟ هل تريد الرواية أن تقول لنا إنها

التلقائية الشعبية التى لم تلونها إيديولوجيات ؟ . على أن الرواية تعطى للمرأة اسم « حسنين » . ماذا يعنى هذا ؟ هذا الاسم هو تكوين اسمه . فاسمه حسن . وماذا يعنى انها تشبه امه كما تقول الرواية ؟ اهى مجرد مصادفة من مصادفات حكائية الرواية ، أم تحمل دلالة رمزية كبعد حميم باطنى من أبعاد الفنان نفسه ؟ .

على أن هذه المرأة تقدمها الرواية كامرأة عادية بسيطة . ولهذا فعندما قالت إن ما رسمه هو حكاية ، لم تكن تعنى أبدا من حيث أنها امرأة عادية بسيطة انه ارتكب خطيئة فنية ، أو صنع شيئا نقيضا للفن . فهى لا تعرف ما هو الفن . ولماذا لا يكون الفن عندها مثل الحكاية التى تسمعها فى المسلسل الذى يذيعه « الراديو اللى جابهولى جوزى قبل ما تخلص البطاريات » ص ١٨٣ . بل لعلها خرجت من بيتها تبحث عن حكاية بعد أن انتهت البطاريات ! كانت تحب الحكايات . فقد طلبت منه أن يحكى لها حكاية « اىّ حكاية » ص ١٨٤ ولهذا فهو الذى تنبه إلى الطابع الحكائى غير الفنى [بحسب فلسفته الجمالية] للوحاته الثلاث ، وليست هى التى تنبهت إلى عدم فنيتها نتيجة لطابعها الحكائى . وهكذا يأتى إحساسه بخطيئة الفن فى اللوحات من داخله على لسان حسنية ! .

ويعود فناننا مرة أخرى إلى الإحساس بالخطيئة . فهل يستطيع أن يسترد إيمانه بالفن وأن يكفر عن خطيئته ص ١٩١ الم يعترف بخطيئة على لسان حسنية ! ويغوص فى جسد هذه المرأة كل ليلة كأنما يحاول أن يؤكد إحساسه بالخطيئة واعترافه لها . وتشتد أزمته وإحساسه بأنه فى قاع القاع من الجحيم . وتشتد فى ذات اللحظة من بنية الرواية ازمة الواقع المصرى وإن تجسدت هذه المرة فى المشابهة بين أزمة الفنان وازمة جمال عبد الناصر . ص ١٩١ « فعظمة الرجل (عبد الناصر) مقررة ، مؤكدة رغم انه محصور محاصر ، ورغم أن قدرته على العمل محكومة بغيره وهذا حكم التاريخ وظروف العالم . ولكنه كان عاجزاً وسيظل غير قادر على الوعى بخطيئته والاعتراف بها » ص ١٩٢ إنه هو كذلك ــ فناننا ــ ما يزال فى قاع الجحيم ، فهل يكمل اعترافه ويتمكن من خوض معركة خلاصه وحده ؟ فليؤكد إذن مرة أخيرة عقيدته الفنية فى هذا المانيفستو الثلاثى الأبعاد :

ــ فى الفن لا تلمس العاطفة أو تطلقها بل اختزنْها وتعلّم كيف تجعلها تفرض نفسها على من يرى ..

ــ فى الفن لا تعبرْ عن الفكرة أو تصوغها بل اجعلْها تتجسد .

ــ فى الفن يجب أن تتخلصْ من كل الإشارات والإحالات ليصبح كل ما تعمل ضرورة . ص ١٩٢ .

وهكذا اخذ « فن آخر » يتحرك فى نفسه غيْر خطيئة اللوحات الثلاث ، ويتزامَنُ مع عام ١٩٧٠ أى يتوازى مع مرحلة جديدة **متقدمة** من المعركة بين مصر واسرائيل .

وذات يوم رأت حسنية الصورة التى رسمها الفنان فى المطعم ، فتعرف فيها وجه زوجها . وتختلف مواعيد زياراتها له . وينقطع هو عن العالم متطلعا أن يبدأ العمل الجديد . ويتوازى هذا مع تصاعد بعض الأحداث العسكرية . ويتشابك إحساسه بحاجة مصر إلى معركة ، وبحاجته هو إلى عمل جديد . وبعد أيام انتهى من عمل . احس به كاملاً ، حقق به صناعة الوجود ورفع عنه الخطيئه . ويذهب إلى بيت حسنية ليفرق روحه وبدنه فيها ، اى فى الواقع ! وينتهى الفصل الخامس والأخير من الرواية وتنتهى به أحداث الرواية وتكمل فلسفتها

كذلك . ثم نقرأ بعد ذلك اعتذارا من ناشر الكتاب نتعرف منه على أن الفنان وُجد مقطوع الرأس مع زوجة القاتل ، وأن رأسهما المفصولين كانا موضوعين كما وضعهما الفنان فى إحدى لوحاته الثلاثة المستمرة من حكايات ألف ليلة وليلة والمرفوضة من جانبه ! ونتعرف منه كذلك أن عمله الذى انتهى منه ما يزال فى الجبس لم يصب فى البرونز الذهبى كما كان يريد الفنان . ونتعرف منه كذلك أن جمال عبد الناصر قد مات فى نفس اليوم ، ولا نحتاج أن نتعرف منه على أنه هو كذلك مات قبل أن يكمل معركته !

هل انتصر الواقع على الفن ، وانتصر النقص على القدرة على الكمال ؟

هذه هى التضاريس الرئيسية — فى تقديرى — « لإجازة تفرغ » إنها رواية بغير شك ، رواية بحكايتها ، كان موضوعها الفن ومعناه فنان فى إبداعه ، ولكن الطريق إلى هذا الإبداع كان عبر علاقات وأحداث ومواقف وتقييمات . وهى رواية بوحدة موضوعها وتنميته الداخلية المستمرة ، وتواحد هذا الموضوع تواحدا حميما مع لغتها البالغة الرهافة والتركيز والعمق والنابعة من صميم موضوعها ، وإن تخلخلت فى بعض الأحيان وأصبحت أوصاف خارجية مسطحة أو أحكاما مجردة زاعقة سواء فى مجال الفن أو فى مجال السلوك الأخلاقى والسياسى . والحقيقة أن لغتها بشكل عام بتركيزها وتضمُّنها معرفة حية تفصيلية بتاريخ الفن ، والأساطير اليونانية كانت وظيفةً أساسية من وظائف بنية الرواية نفسها . على أن الرواية كانت تعبر عن هذه البنية بأربع لغات فى الحقيقة ، بهذه اللغة الفنية المركزة شبه الشعرية النابعة من عمق أزمة المعاناة الفنية ، والمثقلة بالثقافة والمرصعة بالعديد من الأسماء والتعابير الاصطلاحية والمعلومات والأسماء الفنية والأسطورية ولقد صانت هذه اللغة روائية الرواية وعمقت دلالتها ، وبلغة ثانية يغلب عليها الطابع النظرى التجريدى التعليمى ، ولولا أنها كانت تعالج القضية الأساسية للرواية وهى قضية الفن لشرخت الرواية وقضت على وحدتها . والغريب أنها رغم طابعها النظرى التجريدى ، وربما لأن التعبير بها جاء فى شكل إفضاء ذاتى من جانب الفنان ، كانت عمقا كذلك من الأعماق الأساسية للرواية . أما اللغة الثالثة فكانت لغة عادية مباشرة مليئة بالأحكام العامة ، أو التوصيفات المسطحة أو النسيج التعبيرى المتهدل ، وكانت تعبر فى أغلب الأحيان عن بعض صور العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية والسياسية المتدينة والمبتذلة . ولعلها كانت تخدم بهذا — فى بعض الأحيان — وجه الواقع الخارجى فى القاهرة الذى يهرب منه الفنان محتميا بعزلته مع فنه ولغة فنّه . أما اللغة الرابعة فكانت اللغة العامية ، لا فى بعض الحوارات — وما أقلها فى الرواية ، وإنما كذلك فى بعض الكلمات العامية التى كان يعاملها مؤلف الرواية معاملة الفصحى ويصوغها فى صيغها .

على أن الرواية تثير بعضا من أوجه الشبه بينها وبين رواية « القمر والستة بنسات » لسومرست موم كما سبق أن أشرنا فى البداية . فشارل ستركْلاند أو بول جوجان هو حسن عبد السلام فى رواية « إجازة تفرغ » . حقا ، إن رواية سومرسبت موم تقوم أساسا على الطابع الحكائى التفصيلى على خلاف « إجازة تفرغ » . ولكننا نجد بين الروايتين بعض أوجه الشبه . فستركْلاند يترك زوجته وأولاده ويضحى بهما من أجل الفن ، بل يخون صديقه الذى آواه فى بيته أثناء مرضه ويأخذ منه زوجته

« بلانش » . وعندما تنتحر بلانش بسبب هجره لها لا يشعر بأى إحساس بذنب أو خطيئة .

حقا إن حسن عبد السلام يرتكب مثل هذه الأمور كذلك فيضحى بأمه وزوجته ويخون أستاذه فى زوجته لويزا ولكنه يعيش إحساسا عميقا بالخطيئة . والمرأة عند كليهما — وخاصة عند ستركْلاند — هى مجرد وسيلة للمتعة . وكلاهما يصرح بأنه لا يؤمن بالحب ، إلا أننا نستشعر عند حسن عبد السلام — رغم كلامه السلبى عن الحب — قلبا عامرا بالحب ، لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة للإنسان عامة وللوطن بوجه خاص . على أن كليهما هرب بفنه بعيداً ، فسافر « ستركْلاند — جوجان » إلى تاهيتى ، وسافر حسن عبد السلام إلى الإسكندرية . وكلاهما كان يهتم بالزمن ماضيا أو مستقبلاً . فالمهم هو الحاضر الدائم . وكلاهما كان يبحث عما هو جوهرى وراء الوقائع والأحداث الخارجية . ولا شك أن هذا اللقاء بين الروايتين فى شخصية فنانيْهما وفى مفهوم الفن لديهما ، إنما يرجع إلى أن كلا الفنانيْن من أبناء مدرسة الفن الحديث . على أن الذى يميّز بين الرؤية الفنية فى الروايتين — رغم وحدة مدرستهما الفنية — هو البعد الاجتماعى السياسى الأخلاقى بل الدينى (المسيحى !) فى رؤية الفنان المسلم حسن عبد السلام ! ولعل هذه النقطة هى التى تثير إحساسا بالالتباس ، — إن لم يكن بالتناقض أحيانا — فى مفهوم الفن طوال الرواية . فالفن فى التعبير الروائى عنه تعبيراً نظريا ، ذو طبيعة مكانية إطلاقية مستقلة مغايرة للواقع الخارجى . وليس محاكاة حكائية أو تعبيرا عن أى شىء خارجه . ويتجلى هذا كما رأينا فى محاولة الفنان القطيعة مع المجتمع ، مع الاسكتشات الفنية المسطحة ليتفرغ لإبداع الفن — القيمة — المستحيل — الوجود المغاير » . ولكننا لا نلبث أن نستشعر أن أزمة الفنان هى أزمة ممتدة وموازية لأزمة المجتمع . فما يصيبه من حصر يقابل حصراً قوميا عاما . والتوازى لا يجعل من الفن وجوداً مستقلاً مغايراً مقابلاً ، بل يجعله ثمرة من ثمرات الواقع الخارجى وموقفا نقديا منه بالعزلة نفسها عنه . ومن الطبيعى أن تختلف البنية التعبيرية للفن عن الواقع . فالفن بنية تعبيرية لها خصوصيتها المستقلة المتميزة . إلا أن هذه الخصوصية لا تقيم له هذه الإطلاقية والقطيعة الكاملة فى كينونته عن كينونة الواقع .

ويبرز هذا الالتباس والتناقض من ناحية أخرى بين هذا المفهوم الاطلاقى للفن فى الرواية وبين بنية الرواية نفسها ، لا من حيث جانبها الحكائى فقط ، وهو محدود على أية حال وإنما بما تتضمنه من أحكام وتقييمات ومواقف وشعارات أخلاقية وسياسية واجتماعية بل ولاهوتية وفنية أحيانا . ونتساءل : هل هذا الالتباس والتناقض بين الإطلاقية المكانية للفن فى الرواية كمفهوم وكهدف يسعى الفنان إلى تحقيقه وبين الرؤية الزمنية الإيديولوجية التى تجسدت فى بنية الرواية نفسها عبر أحداثها ومواقفها والعديد من أفكارها ، هل هذا الالتباس والتناقض يتضمن نقداً تطبيقيا بنيويا للمفهوم النظرى للفن فى الرواية نفسها ؟ .

إن رواية « إجازة تفرغ » قد كتبت كما يقول مؤلفها بدر الديب طوال تسع سنوات . فهل أثرت هذه المساحة الزمانية وما تتضمنه من وقائع وأحداث وخبرات فى خلخلة المكانية المطلقة لمفهوم الفن فى الرواية مما أفضى إلى هذا الالتباس والتناقض ؟

على أننا فى الحقيقة لو عدنا إلى مجمل كتابات مؤلف الرواية ، الاستاذ بدر الديب ، سواء كانت قصصية أو شعرية أو تأملية خالصة لوجدنا هذا التوازى والالتباس والتناقض أحيانا بين ما هو حكائى مطلق وما هو زمنى إيديولوجى حتى فى بعض كتاباته الشعرية الخالصة ! ما أريد ان أقيم مقارنة بين مفهوم الفن فى هذه الكتابات لبدر الديب الشاعر الفنان وبين مفهوم الفن فى إفضاءات حسن عبد السلام الشخصية التى أبدعها بدر الديب فى روايته . حقاً ، ما أكثر أوجه الشبه بينهما فى التناول النظرى لمفهوم الفن . ولكنّى أعالج هنا « إجازة تفرغ » باعتبارها رواية ، لا باعتبارها مذكرات أو تأملات فى الفن .

وأياما كان الأمر فنحن أمام رواية جديدة تماماً فى أدبنا العربى ــ أو أمام وجود فنى جديد مستقل مغاير بلغة الرواية ــ وهى إضافة جديدة بغير شك إلى أدبنا المعاصر فى موضوعها وفى إشكالية بنائها . ولعلها بموضوعها سوف تفتح من جديد ــ الحوار القديم ــ وإن كان من خلال الإبداع الفنى نفسه والنص الأدبى الرفيع ــ حول العلاقة بين الفن والواقع . ولعل هذه الرواية بالتباسها بين المطلق والزمانى ، بين الفنى والواقعى ، بين الواقع والقيمة أن تكون تعبيراً ــ رغم إرادة صاحبها أو بوعيه الخبيث شأن كل الكتاب والفنانين ــ عما يجتاح واقعنا العربى هذه الأيام من التباس مأساوى عميق حاد يفجرّ الحاجة ، والضرورة ، إلى عمل ، إلى قيمة ، إلى موقف إلى تغيير . ولكن يبقى السؤال : أى عمل وأى قيمة وأى موقف وأى تغيير ؟ وهنا نجد انفسنا بالضرورة فى ملكوت الإيديولوجية أقصد إنسانية الإنسان . هل يمكن الخروج منها باسم أى مشروع مهما كانت درجة تجريده وإطلاقيته ؟! .

القيد

لأنَّ العرارَ بنجدٍ هو التاجُ والهدهدُ النبوىُّ .. نسوق الرواحلَ
نجدُ قميصٌ من الأبنوسِ ، وسيفٌ من الزعترِ المرِّ ...
مال الغبيطُ بناكىُّ نميل معاً.
هذه صورةٌ بالبروفيل للموتِ فى الصَّحَراءِ
وندخلُ فى رقْصة « الفالس » ، أو فى جلوس التشهدِ
شيخوخةُ الصحراء رغيفٌ من الجصِّ ، وقتٌ بغير ذراعينِ ...
يا حادىَ العِيرِ أين الطريقُ إلى (رامتانِ)
وسجَّادةٍ هجرتْ إخْمصَيْها التراتيلُ ؟ لا أينَ يا حادى العيرِ ، بل كيف ؟

بل صوتُ (ليلى) دروع ملوَّنةٌ وأَساورُ ...
آن لنا أنْ نؤرخ فى موسم العطر بالياسمين المُعلَّب ، أو أن نحنِّطَ أعينَنا

يا عراراً بنجدٍ نفيءُ إليكَ وفى دمنا توبةٌ صبغت شعرها ...
ضحكٌ مُغْلقٌ ، يا عرارا بنجدٍ ، وفى دمنا سفن ومجاديفُ
كنا نقول : سيخترعُ الليلُ أشخاصَهُ فنعود إلى رقصةِ الفالسِ
فالبعض يحملُ ضحكته ثم يجعلها حائطا يتسلّقُهُ ، ثم يقفزُ فى البحرِ
والبعض يجعل ضحكته حذوةً أو لجاما لهذا الحصانِ
الذى سوف يحرسُ تلك النّواويسَ ...
والبعض يحضر قبراً لضحكته قائلاً : إنها سوف تُبعثُ
يختبئ البعضُ فى سُحُبِ الخمرِ ...
أو ربّما يتسلّلُ ... يفتح بابَ الحَرَمْلكِ
حيث الثمارُ التى اغتسلت فى رحيق البلاتينِ
أو حيثُ زهرُ الأناناسِ يسقطُ من شجر الرغبةِ
البعضُ فى كبرياءِ رصاصيّةِ اللونِ
لا يتبوأُ مقعدَهُ فى الفراغِ الذى يتفكّكُ
بل يتلاشى رُوَيْدًا رويداً ...
دخلنا إلى بُؤبؤ الصحراء ... إلى النطفةِ المستديرةِ
لابابَ يفتحُ مزْلاجَه فى أصابعنا
غير بابٍ له هيئةُ اليَرَقانِ ، وباب له هيئةُ النومِ فى الصيفِ
(سوقُ عكاظٍ) تبيع لنا مُومياء (البسوس)
وحين ننام نراها وقد خرجت من أظافرنا

ناقةٌ ذات رأسٍ من الصَّرفانِ
وجسمٍ مضاءٍ بجغرافيا الموتِ
أو قد نراها وقد جلستْ بيننا حول مدفأة الغازْ تقرأُ بعض الجرائد :
بيروتُ غيبوبةٌ تتساقط أَسنانُها
ومصابيحُ تعتقلُ الضَّحكَ المتسكع فى اللَّيل
بيروتُ ثدىٌ من الريشِ ...
أَيَّةُ مُشكلةٍ أن نكون طيوراً لها الحقُّ
فى أَنْ تُحدّد نَوْعَ الغُموض الذى سوف تحملُ مزمورهُ ؟
ثم تختار نوع البحار التى سوف تكسرُ قِرْميدَها ؟
(كُوبرنيك) يدخلُ حرب الخليج فتسقط من يده الشمسُ ...
هل يصبحُ الليلُ ليْلَيْن ؟ هل يجمعُ الصبح كلَّ صناديقهِ وحوائجهِ المنزلية ؟
هذا جدارُ البداهة ... فلنتخذْ تحته مقعدا
فجميعُ المقاعد تحتلّها مومياءُ « البسوس »
وها إنه الليلُ .. ميلادُ كلِّ التوائمِ ، باكورةُ الفرح الخارقِ ...
المنجلُ الذهبىُّ
....
وها نحنُ فى رذهة اللَّيل مُتّشحين بشِعْر الصعاليك .. نحملُ أقراطَ
نجدٍ .. دماليجَهَا ..
والحُداء الذى يتنفَّسُ فيروزُه فى مواطئ إحساسنا

صوتُ (ليلى) وُضُوءٌ ينشّفُ كفَّيْه فى وَرَق الفجر
يا حادىَ العيرِ لا أينَ ... لا كيْفَ ... لكنْ : لماذا ؟
فإن الغبيط يميل فتسقطُ من حجر الوجه كلُّ التقاويم
والزمنُ المورفُولوجىُّ ..
لايتبقى على حجر الوجه إلّا سنابلُ مكسورةٌ فى شهور (برمْهاتَ)
وامرأةٌ فى مخيّلة النار تخبزُ أفكارها ،
وتميل على جذْع أُغْنيةٍ :

صوتُ (ليلى) زمنٌ تنبتُ فيه
زهـرةُ **الحوذان** / كـأسٌ تمزج الـوقت بشكل التـوتِ
والفخّـار والقـرْقَـفِ / جسرٌ مـن ثقـوبٍ /
وعذارى يرتدين المطر الأخضر / (ليلى) : ذلك الوعدُ
الذى أنجزهُ البحرُ فأعطى طائرَ الماءِ مفاتيحَ البديهّياتِ /
(ليلى) أوّلَ التاريخ كانت بلداً ريفيّةً يسكنها شهرُ (برمهاتَ)
وكـانت شـارعـا أنـدلسيّـا / وحصى مُعشـوشبـا فى
جُبّة (النّيل) / و (ليلى) آخرَ الدهر كليشيـة على
إحـدى المسـلّات / وبئـرٌ لا تُلبى طَلَبَ الغُفْـرانِ /
هـذا صـوتُ (ليـلى) واقـفٌ فى بُقْعـةٍ عـريـانـةٍ
من ضجّة الأيدى / ...

وهذا البعيرُ الذى يتمرّغ فى نرجسيّته ، سيكون له أنْ يراوح

ما بين جنبيه ... ثم يحكُّ ملوحة إحساسه فى هُلاميّة
اللا نهاية ، يا حادى العير هل يُصبح الصيفُ جذراً كسولاً
من الثلج ؟ شمساً معلّقةً فى أكفِّ النراجيل ؟
أم يصبح الصيفُ صيفاً إذا ما عرضنا رقاب الفصول على شفرة النَّرْد ؟

هل يصبح الصيفُ وجهاً يحاول أن يستعير لبسمته شفتين
صناعيّتيْن ؟
أم الصيفُ يُصبح صيفاً إذا ما تشكّل من دمنا طائرٌ يتأبطُ فأساً
ليغتَالَ كلَّ الحدائقِ ؟
إنك مُتّهمٌ بولائكَ لليل يا حادىَ العيرِ
والليلُ متهم بالولاء لهذا البعيرِ الذى يتمرَّغُ فى نرجسيَّتهِ
والبعيرِ يُذكرّنا ــ وهو يجترُّ تاريخ أَرجلنا ــ بخطانا القديمة
إنكَ يا حادى العيرِ تعرفُ أَنَّا ــ إذا كحّلتْ طفلةُ الليل ضحكتها ــ
مُحْرمون ومتجهون إلى هذه النُّطْفة المستديرةِ
بل نحن متجهون إلى لُجّةٍ من قواريرَ ....
ها إنّ قَصْراً على هامة الرمل
يفرش معطفه (الإِسْتراكانَ) كى يمحوَ الصَّحَراء
وها إنّ باباً له رئتان من الضوءِ ، نحن إذن داخلَ القصرِ
فى سُرّة القصر آنيةٌ لدموع المُصلّين

قنّينةٌ للرماد المقدّس ، حولَ المرايا ظباءٌ ، خراتيتُ
تخرجُ من شجرٍ نيِّئٍ ثم تفتح بابا لبهجتها المستطيلة
حول غُصون المرايا نقوش جداريّةٌ :
خاتمٌ من خزائن (صفّين) فى عُلْبة من صهيل الخيولِ التى
أَحصنتْ فرجَها
نسخةٌ من حفائر معركة (الّزابِ) :
رأسُ تدحرجُهُ الريحُ
يتّحد الشوكُ والأُقحوانُ بجبهته
ثم هذا هو (النيل) فى قفصٍ من زجاجٍ
وتلك هى الشمسُ تحمل ختْمَ (أَوَاريسَ)
يا حادى العيرِ
إنّ العرار بنجدٍ تزوّج أغلالَهُ ...
والطريقَ إلى (رامتانِ) هو القيدُ ... لا التاج

جــابــر عصفــور

السفر فى منتصف الوقت

قراءة فى شعر أحمد حجازى

لم تكن هذه الدراسة النقدية ــ التى ننشر هنا قسمها الثانى ، والأخير ، لتحتمل التقسيم لولا ضرورات التحرير ، التى تمليها اعتبارات الوصول إلى أفضل توزيع متوازن لمواد العدد ؛ ذلك أنها مكتوبة بإحكام منهجى ، يجعل من فقراتها السبع ، منظومة متصلة لا يجوز قطعها ، بدون التضحية بقدر كبير من متعة التواصل معها .

اشتمل القسم الأول ــ المنشور فى العدد الماضى ، على أربع فقرات من سبع ، انطلقت الفقرة الأولى من الدلالة التى تنطوى عليها قصيدة (منتصف الوقت) فى ديوان (أشجار الأسمنت) ، **من حيث هى دلالة مركزية فى شبكة العلاقات التى لا تحكم الديوان كله فحسب ، بل تحكم أيضا ، الجرم الأعظم من تجربة الشاعر (المسافر فى منتصف الوقت) . فبينما يكون السفر هو الذى ينقلنا من (مرثية للعمر الجميل) إلى (كائنات مملكة الليل) ، فإن (البينية) فى (منتصف الوقت) ، هى التى تصل (الكائنات) بــ (أشجار الأسمنت)** . ليست (البينية) مفهوما استتاتيكيا جامداً ولا لحظة سكونية مقتطعة من الزمان الأرسطى ، لتفصل بين آنٍ مضى وآنٍ سيجىء ، لكنها لحظة حيّة موارة كمفارق الفصول ، بكل ما تجيش به من تحولات وتحورات ، نلمسها فى **(كائنات مملكة الليل) و (أشجار الأسمنت) ، على تراوح فى الميل باتجاه قطب وآخر من قطبىْ هذه (البينية)** .

ليست هذه (البينية) رمادية دائما ، كما أنها ليست ابنة وعى الشاعر الخاص فحسب ، بقدر ما هى ابنة اللحظة التاريخية ، وإذا فإن حركتها فى الوعى ، ترتبط،سلبا وإيجابا ، بحركة الواقع . فى هذه الحركة ــ هذا السفر ــ يتسلح الوعى الشعرى بتعويذتين ، تتمثلان فى **أسطورة البعث** وأسطورة **المخلّص** ، والأسطورتان فى النهاية ، وجهان لشعيرة طقسية واحدة .

لأن السفر لا يتم إلا فى زمن ، فقد كان لابد من رصد التراوح فى التجربة ، بين الزمن الخارجى الأفقى الممتد ، الذى يتماهى مع الزمن الفيزيقى ، والزمن الباطنى الذى لا يخضع إلا لقانون التجربة الروحية ، فى رحلتها ــ أو سفرها ــ الذى يعود فيه الوعى على ذاته ، الزمن هنا يميل إلى أن يكون دائريا ، حيث تكون الدائرة أكمل الأشكال ، وأسطورة العود الأبدى أقرب الممكنات ، وهكذا ، يكون الشعر المدور ، الذى تعود فيه الخواتيم إلى البدايات ، وترد فيه الأعجاز على الصدور ، هو أقرب الأشكال . والآن نترك القارىء مع القسم الثانى من الدراسة .

— ٥ —

ولكن الوعى لا ينشغل بالزمن وحده ، فى تعارضات منتصف الوقت ، إنه ينشغل به ضمن انشغاله بالحاضر المستحيل الذى يوقعه فى أحبولته . وإذ يؤرق الوعى نفسه بالأسئلة التى تقرع صمت هذا الحاضر كى تنطقه ، فإنه — الوعى — ينعكس على نفسه وينشغل بالكيفية التى يصوغ بها أسئلته ، فيطرح على نفسه هو أسئلة من قبيل :

كيف ترى ما لا يرى ؟!
تقتنص الرؤية والذكرى معاً
وكيف تبنى من دمار ؟

هذه الأسئلة مبعثها أن منتصف الوقت لحظة متعارضة تقع على الشعر كما تقع على ما هو خارجه ، ومن ثم فإنها توقع الشعر فى تناقضات الحاضر المستحيل ، حيث يتقابل كل شىء على مستوى القصيدة نفسها ، من حيث إبداعها وتأثيرها . إننا إزاء وعى شعر يدرك أنه يغنى :

غناء رتيبا
على وتر مفرد يتردد بين مداريه
كالقمر العربى
هو الأبيض الأسود ، اللؤلؤ المعتم .

وإذ يطرح هذا الوعى على نفسه السؤال عن كيفية رؤية ما لا يرى ، بعد أن أدرك تناقض نغمته ، أو بسبب أنه أدرك تناقض نغمته ، فإنه لا يتحدث عن المرئى فى ذاته أو موضوع الرؤية فحسب ، بل عن كيفية الرؤية أو فعل الإبداع الذى يبنى رؤياه من الدمار ، ويتولد هو نفسه . من رماد منتصف الوقت .

بعبارة أخرى ، نحن إزاء أسئلة تتصل بأسطورة الإبداع فى موازاة أسطورة الواقع . وهى أسئلة بدأت من لحظة الانكسار وضياع اليقين ، حين أدرك الوعى أن القوة السحرية للكلمات قد تبددت ، كما تبدد الحلم الذى كانت تبشر به ، فذبلت جذورها التى لم تعد تورق فى قلب العالم أو تصبح رايات :

تتقدم خطوات الإنسان
ليقيم على الأرض الجنة

ولم يملك الوعى المختفى وراء قناع « الفارس » الذى تحول إلى قناع « الأمير المتسول » سوى أن يطرح على نفسه السؤال :

ماذا أصاب الكلمات ؟ لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرقنا من يومنا
تثير فينا العطف .. قد
وقد تثير السخريه
لكنها تموت تحت الأغطيه .

وبقدر ما كان السؤال يومىء إلى عجز الكلمات الباعثة للخصب ، كان السؤال يومىء إلى عجز الفارس الذى فقد قدرته الجنسية المرادفة للإبداع ، فالأمير المتسول صار شيخا عقيما ، يذوب سيفه قطرة قطرة ، كأنه المجلى الأول من إله الخوف والجنس وآخر الذكور الذى ينتحر بعد أن أدرك عجزه . وإذا كان « الأمير المتسول » يطلب من جمهوره أن يطلق عليه الرصاص ، و « إله الخوف والجنس » يحز عنقه بمدية ، فإن إطلاق الرصاص كالانتحار علامة على العجز الجنسى الذى يغدو موازيا رمزيا للعجز عن الإبداع ، وذلك من عهد أبى تمام الذى قال :

والشعر فَرْجٌ ليست خصيصته
طول الليالى إلا لمفترعه

ولكن العجز لا يتوقف عند فعل الانتحار أو الموت ، فى هذا السياق ، إلا من حيث هو شعيرة للولادة الجديدة التى لا يمكن أن تتحقق إلا بالمواجهة التى تطلق الأسئلة ـ كالرصاص ـ على الإبداع ليبدأ دورة جديدة من دورات الخلق . أعنى أسئلة تتجه إلى الشعر الذى يواجه الزمن التاريخى لمنتصف الوقت ، من حيث قدرته على الإسهام فى تحولات هذا الزمن ، وقدرته على إعادة بناء هويته ، فى فعل من أفعال الانعكاس الذاتى الذى يغدو به الشعر موضوعا للشعر ، والقصيدة موضوعا للقصيدة .

هكذا ، أخذنا ندخل فى عالم من المرايا التى يجتلى بها الوعى المبدع هويته ، ويعيد تأسيسها ، فى ديوانى « كائنات مملكة الليل » و « أشجار الأسمنت » فى سياق نقرأ فيه :

لابد أن نطالع المرآة
أو نصاب بالجنون والمقت .

ومطالعة المرآة علامة على رغبة المبدع فى إعادة تأسيس هويته . وتبدو دلالة القصيدة المتأبية المراوغة ، دالة فى هذا التأسيس ، فنطل تدور نائية :

ونحن بين المرايا
نعشو لها بمهيض
من الجناح كسير .

وإذ تشعر القصيدة المبدع بالعجز ، فإنها تكرر صورة أخرى لآخر الذكور الذى كان يستعرض فى المرآة أعضاءه سدى . ولا تفارق القصيدة تأبيها ، فاللقاء بها كاللقاء بوردة الليل الفريدة لا يمكن أن يبلغ تمامه . إنها :

... تطل مثل الحلم زاهية
فادعوها إلى كأس واتبعها إلى نهر المرايا
نرتدى أحلامنا الأولى
إلى أن نبلغ الزمن النقىّ
فلا نخوض ، وننتهى
حتى يداهمنا الشروق
فنفرّ عريانين ، نغرق فى نفايات النهار ،
ويستحيل جمالنا كسرا على الأبواب كاسفة البريق .

هذا اللقاء المحبط ، دائما ، يستفز السؤال عن سر عدم اكتماله . هل يرجع إلى أن القصيدة كالحقيقة الكلية للإبداع لا تنيل أحدا منتهاها إلا بعد أن تنجاب عنه وجوهه الأخرى ويدرك منتهاه ؟ أم أن إدراك القصيدة يعنى تمام الرؤيا ، وتمام الرؤيا يعنى بداية الموت ، كأن إبداع القصيدة عرس عدمى ، مهاينه فى الخراب الذى انبلجت منه رؤياه ؟ أم أن القصائد استعارات والاستعارات غوايات للذة والموت ، ولا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت ؟ أم أن الشعر يصاب بالعنة عندما يصاب التاريخ نفسه بالعجز ، فيموت الشعراء عندما يعتل قلب الأمة ؟ وهل الجواب عن السؤال الأخير هو الذى يصل الشعر بالموت فى قصائد « أشجار الاسمنت » ، فيربط موت الشعراء (صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل ، صلاح جاهين) بموت عالم بأكمله ، والدخول فى النفق المظلم لمنتصف الوقت ؟ ولكن هل السفر فى هذا النفق المظلم هو المسئول ، وحده ، عن اقتران البحث عن الإبداع ، أو مساءلته ، أو مطاردته ، بالإحباط الدائم ؟

أيا كانت الاجابة عن هذه الأسئلة فإن دلالة الأسئلة نفسها تلفتنا إلى ظاهرة مفاجئة ، فى ديوان « أشجار الاسمنت » ، آخر دواوين حجازى ، فتلك هى المرة الأولى التى ينقلب فيها الشعر على نفسه على هذا النحو ، كما

وكيفيا ، فى كل دواوين حجازى ، فمن بين ست عشرة قصيدة يتشكل منها الديوان تتحدث إحدى عشرة قصيدة عن الشعر ـــ الإبداع ، على نحو كلى أو جزئى ، هو الأول من نوعه فى تاريخ الشاعر ، كما لو كان الشعر الذى يسلط مرايا على العالم التاريخى ليقتنص دلالته ، قد أخذ يسلط عينيه على مراياه هو ، ليقتنص دلالتها على هذا العالم وفيه .

لنقل إن هذه ظاهرة ملازمة للحداثة ، فالوعى المحدث وعى منقسم على نفسه دائما ، يراقب نفسه فى الوقت الذى يراقب العالم ، ويراقب أدوات إدراكه للعالم فى وقت واحد . وبقدر ما يتمرد هذا الوعى على عالمه التاريخى فإنه يتمرد على طرائقه الموروثة ، أو المعتادة ، فى الإدراك ، سواء إدراك نفسه من حيث هو حضور متعين فاعل فى الوجود ، أو إدراك إبداعه من حيث هو فعل مستقل فى الوجود . ولكن المفارقة أن تأكيد الفعل المستقل للإبداع ، وجودا ، ينتهى إلى تأكيد عجز هذا الفعل فى الوجود .

إن العالم التاريخى الذى يراوغ الوعى ، ويوقعه فى حبالة منتصف الوقت ، يسقط نفسه على الإبداع ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فيبدو الإبداع كأنه مجلى لهذا العالم ، يعكس مشاهده ، ويتحول إلى شبيه له ، فينطوى على غواية ، طرفاها المتعة والإحباط ، اللذة والموت ، كما لو كان كل فعل من أفعال الإبداع مطاردة لسراب ، ظاهره الرى وباطنه الظمأ .

وتتكشف الدلالة التى يتضمنها صيد القطا . فى قصيدة « طردية » ، والتى تصل بينها وقصيدة « مطاردة الوجه الهارب » ، فى سياق يصل بينها و « خمس قصائد قصيرة » ، خصوصا فى مقطعها الأخير ، حين نقرأ :

« ها انا احرث الصمت
ها انذا اشعل النار فى الصمت
اسرج من صافنات القوافى
مهرة
واطارد صمت الفيافى .

و « صافنات » القوافى كلمة كاشفة ، تصل المعنى الدال على الفرس (من صَفَنَ الفرس فهو صافن إذا قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة) بالمعنى الدال على الطائر (من صَفَنَ الطائر فهو صافن إذا مهّد لفراخه فراشا) فى دلالتها ، فتجعل من « المهرة » المسرجة من صافنات القوافى وجها آخر من « القطا » الهارب فى « طردية » ، وصورة أخرى من « الوجه الهارب » فى « مطاردة الوجه الهارب » . هذه الدلالة تسقط أداة المطاردة على موضوعها ، فى سياقاتها ؛ بالمعنى الذى يجعل من مطاردة صمت الفيافى صورة من صيد القطا ؛ وتصل بين حرث الصمت أو إشغال النار فيه ، ورمزية الإبداع التى يستوى فى الرمز إليها إشعال النار وتلهبها الذى ينطق الصمت فى المقطع السابق ، أو مطاردة الطير ومراوغته فى « طردية » ، خصوصا حين تخايلنا صورة النار ، على النحو التالى :

حملت قوسى
وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد
ابحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب
ولاح لى بريق يرتعد .

ولكن ما الذى ينتهى إليه صيد القطا ويومىء إليه فى قصيدة طردية (التى كتبت عام ١٩٧٩) ؟ إن « الطرد » فعل يتواشج فيه مدلول البحث عن القصيدة ، بمدلول البحث عن الهوية ، بمدلول البحث عن الحقيقة الغائبة

بمدلول البحث عن اللقاء الجنسى ، فى الدلالة التى ينطوى بها فعل الإبداع على كل هذه المدلولات . أما « القطا » نفسه فهو رمز متعدد المدلول شأنه شأن الطرد : يشتبك بمنطق الطير الذى هو منطق النفس ، بالمعنى الصوفى الذى نجده ممتداً من ابن سينا إلى فريد الدين العطار فى « منطق الطير » ، الذى لا يتباعد الرمز فيه عن القطاة التى تتبختر من شعر حافظ الشيرازى إلى الشعر الفارسى الحديث . ويشتبك رمز القطا بالجنس الذى ينسرب فى حركة الطير الأنثوية ، وفى التصور الذكرى للطير ، فيجعل القطاة علامة على المحبوبة ، والمذكر منها مردود إلى معنى الجنس فيها . ويشتبك بالتحولات الروحية التى ترتبط بالبحث عن الهوية فى طقوس الماء والنار . وأخيراً ، يومىء إلى الإبداع الذى يصل الاشتباكات كلها فى إهاب البحث عن القصيدة المراوغة كالمرأة ، والمتأبية كالحقيقة ، والملتبسة كالهوية ، والغامضة كالمصير .

ويبدأ الطرد مع الربيع (زمن التجدد والخصوبة والإبداع) فى لحظة من لحظات الوحدة أو التوحد فى المدينه التى خلت) ومع مراوغة العطر (وهو علامة رمزية من علامات التحول ، والجنس ، والإشراق والرؤيا) . والطرد يسعى إلى اصطياد القطا الذى يلازم الوعى ولا يكف عن مراودته (يتبعنى من بلد إلى بلد) لا يتهيأ له إلا فى الحلم (يحط فى حلمى ويشدو ، فإذا قمت شرد) فزمان الطرد نفسه كفضائه (يقع بين الماء والغيمة ، بين الحلم واليقظة) مجلى آخر من « منتصف الوقت » ، حيث يستأثر الصائد (مسلوب الرشد) كأنه من ابناء السبيل (فى قصيدة « يوتوبيا») الذين يتحدون بالمسافات والوقت ، فما يعود لهم بدء أو وصول .

فى هذا الفضاء المعلَّق ما بين البدء والوصول ، بين الحلم واليقظة ، كأنه « سديم الفسق » (فى قصيدة الفسق) يتجلى القطا ، فى تشكيلات ثنائية متعارضة ، ينحل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد ، يقترب مسترجعا صورته من البَدَد ثم يغيب ، يهبط (كأنمَا على يدى) ويصعد . ولكن حضوره نفسه ليس حضوراً ملموساً ، فهو حضور كالزبد .. بلا جسد ، حضور سرابى ، ظاهره الرى وباطنه الظمأ . ولأن الطرد كله يتم فى اللحظة التى ما عادلها بدء أو وصول ، فإنه ينتهى إلى الإمساك بالوهم ، بالسراب ، والعودة إلى طرد جديد . ولكن الوعى يدرك أن إبداعه قد أصبح صورة من زمنه وهويته ، مرتحلاً بين البداية والنهاية ، فى زمن لم يتحدد بعد ، وفى مكان لن يستقر فيه قط ، فالمطارد (بكسر الراء) الذى خرج من بلاده ولم يعد كالمطارد (بفتح الراء) كلاهما معلق فى « سديم الفسق » .

ونتيجة الطرد كلها مؤسية ، فلا شىء بعد الغسق سوى الظلام المحبط الذى هو ردف للموت . أعنى الردف الذى يتناص وإحباط طرد آخر ، ينتهى مرة بالعجز فى رواية عبد الرحمن منيف (وقصيدة طردية مهداة إليه) التى عنوانها « حين تركنا الجسر » (صدرت عام ١٩٧٦) ، وروايته الأخرى التى تنتهى فيها مطاردة القطا بالموت ، وهى « النهايات » (صدرت عام ١٩٧٨) . ولكن إذا كانت « النهايات » فى رواية عبد الرحمن منيف بدايات لأفق جديد ، فى حياة « الطيبة » ، فإن نهاية الطرد عند حجازى تومىء إلى معنى البداية الجديدة ، فالطرد فعل لا ينقطع ، ولا يفرغ الوعى من نهايته إلا ليستعد لبدايته .

هل نقول إن القصيدة بالنسبة إلى هذا الوعى كالخيوط التى يشد بها ريشه القزحى ، آملاً الوصول إلى نهاية منتصف الوقت ؟ إن الاجابة عن السؤال تتخلل مغزى الإلحاح على « المطاردة » ، ومغزى الإلحاح على القطا ،

فالمطاردة المتكررة تعنى التعلق بأهداب الأمل ، حتى لو كانت القصيدة موتا يسرّبنا فى المساء الدبق ، وحتى لو كان إخوتنا الشعراء :

يسيرون من نفق لنفق
لهم لغة لا تؤدى إلى افق .

والإلحاح على القطا يعنى الرغبة فى تأكيد الإبداع الذى يتجاوز بوعى صانعه ظلمة التابوت (فى قصيدة منتصف الوقت) ويرفرف على الجبين علامة ضوء نارى ، تبشر بعاصفة تتكلم ، فتبدد صمت الفيافى ، وتبشر بالماء الذى يبدد سراب الصحراء ، فى سياق نقرأ فيه :

خذينى يا قطاة
ورفرفى فى الطلح والأثل
لدينى من سرابك مرة ثانية
او بدّدينى واقطعى حبلى .

وعلينا أن ننتبه إلى الثنائية الدلالية المتعارضة فى الأسطر السابقة ، فالقطاة تظل ملتبسة الدلالة ، يومىء دالها إلى المدلول ونقيضه : الولادة الجديدة التى تعنى الحضور ، وقطع الحبل السرى الذى يعنى توقف النسغ الذى يظل يحمله منتصف الوقت حتى فى سديمه الغسقى .

فى هذا السياق المتعارض ، يمكن أن نفهم المفارقة التى ينطوى عليها مفتتح قصيدة « مطاردةالوجه الهارب » :

سلمك العالى إلى اين يؤدى ؟
درج يصعد
والروح تحن للقرار .

فالمطاردة تتوتر ما بين طرفى الأمل واليأس ، اللذة والموت . والوعى المطارد (بكسر الراء) الذى ينقل الخطى على درج البحث ، أو المطاردة ، يبدو فراشة تجمع ما ضيعت الرحلة السابقة من الوانها ، وطفلاً قديما ينصب شباكه لأقمار النهار (صيد مواز) . وإذا كان يعى أنه وحيد ضائع فى لغو السلالات ، يخصف من إيقاع وقتين على الصمت (المتكرر الدلالة) ويعدو سدى وراء الوجه الهارب خارج الإطار ، فإنه يعى أنه لا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت .

هذا الوعى الفاجع بالإبداع هو الذى يصوغ الدلالات المشتبكة التى تتضمنها تجليات الموت ، فى سياقات قصائد « الرجل والقصيدة » (١٩٨١) و « قطار الجنوب » (١٩٨٣) و « خمرية » (١٩٨٤) و « أغنية للقاهرة » (١٩٨٧) ، فالموت حضور منبسط للإبداع فى هذه القصائد ، يغلب حضوره أى شىء سواه . إن المبدع وتر مشدود بين موته وموت القصيدة ، فى « الرجل والقصيدة » ، والموت هو نهاية الرؤيا التى تؤجج فى المبدع السنة الحريق ، فى سفر لا أمن فيه ولا رفيق ، حيث تبدو لحظة الموت الختامية ، فى القصيدة ، مجلى آخر من منتصف الوقت ، حين ينتصب فعل الموت قصيدة أولى ، وخلف الظن قصيدة أخرى ، وبينهما ينام الشاعر ويستفيق .

وتنجلى القصيدة لألاءة كالسراب (المتكرر الدلالة) فى « قطار الجنوب » ، فتتحول إلى موت آخر ، فى اللحظة التى يتحد فيها المبدع بالرؤيا ، فتندلع فيه إلى أن تتجلى هى ويموت هو . وترجعنا « خمرية » إلى الدلالة الرمزية الصوفية التى تربط بين « الخمر » و « الإبداع » ، لكن فى تجل يرفرف فيه الموت كالطيور فى سماء من غسق ، وفى فضاء من رفات تسيل بين محطات أدبرت ومحطات

اقبلت ، فلا ينزل الغيم (مجلى آخر للقطا) ولا تزهر الوردة (مجلى آخر للذة) وتنأى الكأس (مجلى آخر للقصيدة) ولا يبقى سوى أشباح تتبادل الكر والفر .

هذه الأشباح نفسها هى التى نراها فى أغنية للقاهرة تتجلى فى ذكريات السجون ، وفى الطفل الذى كان يمشى فى المدينة والقاموس بكفيه :

ذلك الطفل
كيف مات ؟
رأى الكلمة اللعينة تنسل من القاموس للحلم
فاستراح إلى الصمت
واطفال آخرون غواة
طلبوا الموت فى الصباح وماتوا .

كل مرة موت . ولكن ثمة أملاً يظل باقيا ، فأسطورة الإبداع تتضمن أسطورة البعث ، بالمعنى الذى يجعل من موتها بداية لحياتها ، ومن جدبها بداية لخصبها ، فذلك هو بعض ما تشير إليه خاتمة « قطار الجنوب » ، حين نقرأ :

إن فى رحلنا من تراب الطفولة قبراً لنا
فاضعنا ولا تقتلعنا
لنرجع يوماً إلى الأمهات
ونولد بعد صبا واكتهال .

وتنسرب أسطورة البعث التى يومىء إليها المقطع من « قطار الجنوب » إلى غيرها من قصائد « أشجار الاسمنت » ، خصوصا قصيدة « منتصف الوقت » ، حين هرب قناع الشاعر إلى مساكن الموتى ، ونادى أباه ، وأسلمه الكنز الذى أودعه عنده (الكنز الذى يتناص و « الودائع الدفينة » التى يسلمها الأب إلى الأبناء ، بعد ولادته الجديدة ، فى المرثية الأولى لعبد الناصر — « الرحلة ابتدات ») وارتاح على اضلاعه ، فسمع عاصفة تكلمه ، وتعرف الصوت :

ورفرفت القطاة على جبينى
مُدّلى فى ظلمة التابوت ضوء
رحت اصعد حبله واطالع الوقتا .

والهرب إلى مساكن الموتى عودة إلى الرحم ، تؤكدها مناداة الأب ، والرحلة على اضلاعه ، وهى عودة تفضى إلى الولادة الجديدة ، من ظلمة التابوت — الرحم . وتفضى الولادة الجديدة ، بدورها ، إلى رؤيا الشعر الذى تهل بشائره مع القطاة المرفرفة على الجبين هذه المرة ، علامة على نهاية اللجة السوداء من منتصف الوقت . ولكن الولادة الجديدة لا تشمل الوعى وإبداعه وحدهما ، فى هذا السياق ، بل تشمل الوطن — الأرض البعيدة فى الوقت نفسه ، فالوعى الصاعد من ظلمة التابوت يسقط مولده على الأرض البعيدة ، ويقول لها : لقد مت معى ، فابتدئى الآن معى يا وردة تزهر فى المحل . وتلك دلالة تصل معنى الولادة الجديدة باستعادة الشعر قدرته السحرية ، فنرىّ مرة أخرى أسطورة الشعر الذى يمكن أن يغير الفصول ، والشاعر الذى يمكن أن يغير الأشياء ، والذى يبدو كأنه فارق عجزه وبعث من موته بالولادة فى قبر أبيه .

— ٦ —

ولكن العودة إلى مساكن الأب ، حتى لو كانت مساكن الموتى ، دال حاضر يشير إلى نقيضه الغائب عن علاقات الحضور فى القصيدة ، أعنى عالم « الآخر » الذى فرض على الشاعر الإقامة فيه سبعة عشر عاماً ، فهى عودة تكشف عن شعور حاد بالغربة ، ورغبة متأصلة فى العودة

إلى الأصل — الرحم — الوطن . فتتناثر تجليات هذه الرغبة لافتة . تقابلنا فى قصيدة « أسرار » ، من ديوان « كائنات مملكة الليل » ، حين تكشف القصيدة عن اغتراب بطلها فى المدن الأجنبية :

ضائعا فى شوارعها
اتحسس لحمى الذى يتعفن فيها
وادخل فى الليل لحدى .

ودخول اللحد عودة مشابهة إلى الرحم الذى ينفى الضياع والتعفن فى المدن الأجنبية . وتتكرر العودة نفسها فى نهاية « المراثى » من الديوان نفسه ، حين ينصرم الصيف ، ويتوحد الوعى المغترب ، فيدخل مرآة صباه (مرثية لكامل عبد الغفار) ويستدعى الوطن — الرحم ، وتشمله الذاكرة كالمياه التى غمرت جسداً طافيا :

كانى اخيرا اعود إلى مستقرّى
ويمتص إيقاعه المتلاحق ظلى النحيل .

والعودة إلى « المستقر» كالعودة إلى « مساكن الموتى » أو « التابوت » أو « اللحد » أو « المياه » عودة رمزية إلى الوطن — الرحم . ولذلك يتحد هذا الوطن بصورة الأم التى لا يفارق طيفها الإبن فى كل مكان يرتحل إليه فى غربته ، فى سياق نقرأ فيه :

واظل اهرب
ضائعاً بين القطارات التى مدّت على جسدى الحديد

ومزقتنى فى المدائن
راحلاً فى غير عمرى
ناقلاً فى كل يوم جذرى العريان
من ثلج إلى ثلج ،

وحين امد طرفى مرة اخرى ورائى ،
تقبلين
اراك تختلطين بالغيم المسافر راجعا لبلاده ،
وإذا يدور بى القطار وراء كل مدينة
ويلج فى الصمت النقى
اراك مفردة تشقين المدى .
يا نخلة
فى وحشة الصحراء
طالعة من الفردوس
حاملة على الراس الجميل بحيرة
تاوى لها السفن الغريبة والطيور
وإذ يمر الانبياء مشردين بها ،
يقال لهم :
الا هزوا إليكم جذعها .

إن حضور الأم فى هذا المقطع يواجه نقيضه الذى تمثله المدائن التى يتنقل فيها الجذر العريان من ثلج إلى ثلج . وإذ ينفى النقيض نقيضه ، على مستوى الحضور فى النص ، فإن صورة الأم تستبدل بالثلج المنسرب فى صورة للآخر ! ، والضياع بين القطارات ، والجدب الذى لا تمتد به الجذور ، والصلب الذى تنيخ به القطارات قضبانها على الصدر ! ، والاغترلب ، تستبدل صورة الأم بذلك كله الغيم الممطر الذى يبشر بخصوبة الأرض ، والنخلة التى تمد جذورها فى أرضها ، طالعة من الفردوس ! ، النخلة التى تتخذ الهيئة الأسطورية للأم الكبرى ، وتنقلنا — بفعل التضمين القرآنى — إلى أسطورة المخلص الذى يتساقط معه الخصب رطباً جنياً ، وتعود به الحياة إلى الابن المغترب الذى يشيخ وينطفىء بعيداً عن أمه . إن نخلة الأم الطالعة من الفردوس ، بكل ما تحمله من معانى الخصوبة والتجدد والميلاد ، تلفتنا

إلى نقيضها « أشجار الأسمنت » التى تنمو فى المدن الأجنبية ، حاضر الآخر ، والتى لا تثمر سوى مواليد قصار يعانون العجز والعنة ، أى مواليد :

ناقصى الخلقة
لا يخرج من أفواههم صوت
ولا تنمو خصاهم .

وكأن العجز هو حاضر الآخر النقيض ، أو حضور الإبن فيه . وإذا كانت العودة إلى الرحم تأكيداً للهوية فإن كل محاولة للغوص فى حاضر الآخر تعنى الدخول فى عالم معاد ، يهدد بانشطار الهوية ، وتمزيقها ، على النحو الذى يفرض السؤال :

لى وجه كما للقناع
فأيهما هو وجهى ؟

ولا سبيل إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بنفى العلة الباعثة عليه ، وتأكيد الهوية بالعودة إلى الأصل — الرحم .

هل نستطيع أن نقول إن هذه العودة آلية دفاعية لحماية الأنا من الانشطار الخطر فى مواجهة الآخر ؟ إن الأمر كذلك بالفعل . وهو يبرر سر التحول من ثنائية القرية / المدينة فى شعر حجازى إلى ثنائية القاهرة / باريس فى مرحلة الغربة . وإذا كانت ثنائية القرية / المدينة فى بدايات هذا الشعر تأكيداً للهوية ، بالمعنى الذى يرتبط بما يفرضه الانتقال من الريف إلى المدينة من انقلاب يستلزم السؤال عن الذات ، فإن ثنائية القاهرة / باريس تعاود طرح السؤال نفسه ! ، ولكن فى سياق أكثر تعقيداً ، يشتبك بثنائية الأنا / الآخر فى مستوى ، ويستبدل بالقرية القاهرة وبالمدينة باريس فى مستوى ثان ، ويدمج القرية والقاهرة فى مركب واحد يواجه المدائن الأجنبية كلها فى مستوى ثالث .

وتبدو باريس مدينة للمطر والثلج ، فى هذا السياق ، مدينة التوحد والوحشة والشيخوخة ، اليتم والانقطاع ، مدينة أشجار الاسمنت التى تكسو قشرة الأرض فلا موضع للعشب فوق الحجر المصمت ، ولا مراح للطير البرىء ، فالفضاء تزحمه كتل الأحجار التى تخنق ساكنيها . هذه المدينة لا شىء فيها سوى التكرار ، الرتيب الذى يوقف حركة الزمن ، ! فيقبل كل شىء ويمضى دون أن يتحرك شىء أو يتغير ، كما لو كان كل يوم يمر مجلى من أبيات كفافيس (شبيه آخر لحجازى فى طقس العودة إلى أضلاع الأب ، فى « مدن الآخرين ») :

يوم رتيب يتبع يوماً آخر
رتيباً ، ويماثله .. الأشياء ذاتها
سوف تحدث ، سوف تحدث من جديد —
اللحظات ، كذلك ، تلاحقنا وتبارحنا
شهر يمضى وراء شهر آخر
هذه الأشياء التى تجىء ، نتنبأ بها دون كد
إنها أشياء الأمس ، المضجرة
أما الغد فينتهى بينما لم يظهر غد بعد .

هذه الصورة لمدينة الآخر تبعث نقيضها على الفور ، مدينة — قرية الأنا ، فى آلية دفاعية ، هى المسؤولة عن هذا المنظور لصورة الآخر نفسه ، فتترجع صورة القرية ابتداء من :

هذا دخان قراها يقتفى دمنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة

كأنها آية الكرسى التى نتلوها إذا انتابنا الخوف . وعندئذ ، تكتشف الأنا التى قالت فى « يوتوبيا » :

ثم وجه الله
والكون الذى يمتد ما بين امرىء القيس إلى لوركا

ومن دلفى إلى قبر الرسول .

أنه ليس ثم سوى وجه الوطن ، القاهرة ، جحيم الفردوس المفقود وجنته ، فهو الرحم والمنبع والمصب ، والنخلة التى تقترن بحلم الولادة والخلاص والزمن الآتى بالأنوار المنبثقة من قلب ظلمة منتصف الليل .

ويلفت الانتباه ، فى هذا السياق ، أن أحمد حجازى الذى عاش فى باريس حوالى سبعة عشر عاما من مارس ١٩٧٤ إلى يوليو ١٩٩٠) كان حصادها ديوانين ، يتشكلان من ثلاث وثلاثين قصيدة ، سبع وعشرون منها كتبت خارج مصر ، لا تغدو باريس موضوعاً إلا لثلاثٍ منها على وجه التقريب . وليس لباريس المدينة أو فرنسا المكان ، حضور متعين ، ! تتشربه عين لا تشبع من النظر ، أو أذن لا تمل من السمع . على النقيض ، أن عين الشاعر مسلطة على الذكرى ، وتتجه إلى ما تختزنه الذاكرة من صور الماضى ، وحتى عندما تتجه إلى الأشياء (ثلج ، مصابيح الشوارع ، الشىء) فإن التجريد يعرّى « الشىء » من تعينه ، ومن صميمية المكان المنغرس فيه ، فيبدو الشىء حضوراً مطلقا فى تجريده . هذا الحضور المجرد يجعل من أشجار الأسمنت مجرد تجريد لكل مدن الآخر ، أو مجرد تجريد من كتل أسمنتية يمكن أن توجد فى أية مدينة فى الدنيا ، ويجعل من « غرفة المرأة الوحيدة » (كائنات ... ») موازية لأية امرأة وحيدة ، فى أى مكان (ولنتذكر قصيدة « الشمس والمرأة » من ديوان صلاح عبد الصبور « تأملات فى زمن جريح ») ويجعل من حضور « المصابيح » حضوراً موازياً لحضورها الدال فى « سفر ألف دال » أمل دنقل .

وإذا كان مكان الآخر الذى لا يتعيّن ، فى القصائد الباريسية ، يمثل التجريد المناقض ، فإن مكان الأنا ـــ الوطن ـــ يمثل التعين الحميم ، كأن العين التى لا ترى سوى مطلق السلب ، فى مدن الآخرين ، تجد مِراحها فى مدن الرحم ، حيث يكتسب المكان هالة وحميمية ، وعندما نقرأ فى « أغنية للقاهرة » :

هذا النهار نهارى
وهذه الشمس شمسى .

فإننا نسترجع ما سبق أن قرأناه فى « الرحلة إلى الريف » :

لكل شىء ههنا تاريخ
كل مكان اسبل الجفن على مكان
وههنا .. كل مكان يعرف الإنسان .

وتغدو « أغنية للقاهرة » احتفاء بهويـة المكان ، خصوصيته (السجـون ، الطمى ، الجنائن ، شم النسيم ، النيل ، الفجر ، الشوارع ، مولد النبى ، الشرفات ، قهوة عبد الله ، متحف الفن الحديث ، ايزافيتش ، دار الأوبرا) . إنه مكان المدينة التى تنسرب فى الشرايين والأوردة ، تنام تحت الجلد ، مكان العاشق الذى يحلم بالولادة الجديدة لمن يحب وبمن يحب :

فاكشفى هذه السحابة عن وجهك الذهَبىِّ
انا العاشقُ المقيمُ
مُغنّيك
حملتُ الإسمَ العظيمَ
ولم ارحل سوى فيك
فهل آن ان نفىء لظل
وننجلى بعد لبس ؟

إن خصوصية هذا العاشق الذى أريد له أن يرتحل عن الوطن فارتحل فيه ، وهو بعيد عنه ، تكشف عن ظاهرة تقنية دالة ، فى القصائد الباريسية ، هى ظاهرة التناص التراثى الذى لم يظهر على هذا النحو فى القصائد القاهرية المكتوبة قبل سفر المنفى . هذه الظاهرة وصلت إلى ذروتها فى ديوان « أشجار الأسمنت » الذى وصل فيه الوعى المغترب إلى ذروة رفضه ، للآخر ومكانه على السواء .

وأنا لا أشير إلى التناص بمعناه الخاص الذى أسسته جوليا كرستيفا ، وكانت تعنى به التحول من نظام (أو أنظمة) علامة إلى نظام آخر (أو أنظمة) بحيث يستلزم التحول منطوقاً جديداً ، وإنما بالمعنى العام الذى يجعل كل نص متضمناً وفرة من نصوص مغايرة ، يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متعددة . هذه المستويات أكثر تعقيداً ، بالقطع ، من أن يستوعبها الفهم الساذج الذى يقصر التناص على قضية تأثير كاتب فى آخر ، أو مصادر عمل كاتب ، أو مجرد التضمين بمعناه البديعى القديم ، فالتناص حركة مركبة فى النص ، تنطوى على السلب أو الإيجاب ، وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها ، وفى كل الأحوال الحضور المتناص الذى يجعل من كل نص فسيفساء من الاقتباس كما تقول كرستيفا . والتناص حركة مركبة فى القارىء كما فى النص ، فالأنا التى تقرأ النص وتقاربه ، هى جماع من نصوص أخرى غائبة ، وشفرات ضائعة غير محدودة ، كما يقول رولان بارت .

وتستعاد الشفرات الضائعة ، فى ديوان « أشجار الأسمنت » ، كما يستعاد الفردوس المفقود ، وتترجع أصداؤها الدالة كما تترجع أصوات الذاكرة التى تفضى إلى أضلاع الأب المستعاد ، من مساكن الموتى ، وتتشكل شبكة متسامتة تنقرىء بها أو من خلالها قصائد الديوان ، فتؤدى دوراً أساسياً فى رأب صدع الهوية المنقسمة للأنا فى مواجهة الآخر . ويتحول التناص إلى مواز تقنى للعودة إلى الأصل ـــ الرحم .

هذا هو السبب فى أن التناص التراثى هو النمط المهيمن ـــ من أنماط التناص ـــ على « أشجار الأسمنت » . وهو ـــ فى هيمنته ـــ يميل إلى تأكيد المشابهة التى تدنى بالأب ـــ الإبن إلى حال من الاتحاد . هذا الحال ينتفى معه التوتر الأوديبى المأثور فى علاقة الإبن / الأب ، فيسبح الإبن فى فلك الأب المفقود ، أو الصورة المتخيلة المصعَّدة منه ، كأنه يسبح فى فردوس جنته المفقود . وإذ يؤكد هذا التناص علاقة المشابهة بتراث الأب الحاضر ، فى النص ، فإنه يؤكد علاقة المخالفة التى تفصل « أنا » الإبن عن « الآخر » المغاير ، الغائب عن النص ، لكن الذى لا يكف عن التأثير فيه ، فيدفع الأنا الناطقة للنص إلى استدعاء تراثها ، أبيها الشنفرى ، كأن هذه الأنا مجلى مغاير لصابر الرحيمى الذى يبحث ، فى « الطريق » ؛ (رواية نجيب محفوظ) ، عن الأب الذى يعنى « الحرية والكرامة والسلام » ، مدركاً أنه لا قيمة لأى شىء قبل العثور على الأب أولاً .

ويقوم المستوى الأول من مستويات التناص التراثى ، فى « أشجار الأسمنت » ، على ما يمكن أن نسميه المحاكاة الموازية Pastiche للنوع ـــ الغرض القديم . ولنستبعد من الذهن الدلالة السالبة للمحاكاة ، ونستبدل بها الدلالة الموجبة التى يريد بها المبدع المعاصر أن يذكرنا بأنموذج قديم ، مؤكداً الموازاة التى تؤدى وظائف متعددة فى علاقات التناص . فى هذا المستوى ، تذكرنا قصائد مثل « طللية » و « طردية » و « خمرية » بالأنواع ـــ الأغراض القديمة . تلفتنا إليها العناوين ، وتستحضر

إيقاعاتها الأسطر والجمل العروضية . وتبحر القصائد فى مجالات دلالية ، تصل القديم بالجديد ، فى مقام البكاء على الراحلين (طللية) والصيد ـــ البحث (طردية) والتأسى (خمرية) .

هذا النوع من المحاكاة يحتفى بما يحاكيه ولا يناقضه ، ويركز على التشابه أكثر من الاختلاف ، ويجعل من التشابه وظيفة فى بناء الدلالة التى لا تهدف إلى نسخ الماضى بل تأكيد التواصل معه ، فلا تنقلب المحاكاة على ما توازيه فى فعل من أفعال الاستهزاء الذى تقوم عليه « المحاكاة الساخرة » Parody على نحو ما نرى ـــ مثلاً ـــ فى « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » لصلاح عبد الصبور ، حيث الهدف من محاكاة السخرية الوصول إلى :

ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم .

إن « طللية » و « طردية » و « خمرية » ثلاث قصائد مؤتلفه . دلاليا ، يغلب عليها حنين العودة إلى فردوس مفقود ، ومن ثم محاولة استعادته بالإبداع ، فى الأولى يظل مجلى هذا الفردوس ملء أحلامنا كدخان القرى وذكريات الطفولة ، يتبعنا مهما سافرنا من حزن الصبى إلى حزن الرجال ، فنعود إليه كلما أدركنا سوء ما فعلت بنا السنون التى تمضى . وفى الثانية ، يخايلنا مجلى هذا الفردوس ، فى صورة القطا الذى يتبع المطارد (بكسر الراء)من بلد إلى بلد بدلأن يتبعه هو،فتذكرنا بدخان القرى الذى يظل يتبعنا . وفى الثالثة ، يستعاد الأصدقاء الحميميون فى ثياب جديدة ، من بلاد بعيدة ، فى تهاويم الكأس ، لكن يظل حضورهم التخيلى يؤكد السؤال :

من ينزِّل الغيْمَ
لى فيه وردة

ازهرت وحدها هناك ، وابقت
جذورها راعيات
فى جسمى المهجور .

ويغلب على هذه القصائد نغمة مؤتلفة ، إيقاعا ، تقوم على تكرار تفعيلة مستفعلن فى البحر البسيط (طللية) والرجز (طردية) والمجتث (خمرية) . تحفظ التقاليد العروضية للطرد (الرجز) فلا تفارق أعاريضه . وتذكرنا بإيقاع البحور المركبة للأنواع ـــ الأغراض القديمة التى هجرها الشعر الحر ، عندما استغرقته التفاعيل الصافية (تسمية نازك الملائكة) أو البحور البسيطة (التسمية العروضية القديمة) المفردة التفعيلة . فى هذا المستوى ، نلمح حرصاً على تأكيد الطابع الإنشادى للأعاريض المركبة (القديمة ؟) وتستعيد الأذن التطابق بين الوحدة العروضية والوحدة النحوية ، وإغلاق الوحدات العروضية والنحوية تأكيداً لتكرار النغم ، والمساواة بين الأسطر على النحو الذى يلغى المسافة بين الشعر الحر والقديم . تأمل هذا المقطع ، على سبيل المثال ، من « طللية » :

كان الحنين مدى عذبا ، وكان لنا
من وجهها كوكب فى الليل سيار
هذا دخان القرى ، مازال يتبعنا
وملء احلامنا زرع ، واجنحة .

إن المقطع كله يمكن أن يعاد كتابته على النحو التالى :

كان الحنين مدى — عذبا وكان لنا
من وجهها كوكب — فى الليل سيار
هذا دخان القرى — مازال يتبعنا
وملء احلامنا — زرع واجنحة

فالمقطع كله يتكون من بيتين من أبيات البحر « البسيط » ، وكل بيت يتكون من وحدتين عروضيتين مركبتين (مستفعلن فاعلن) ، وكل واحدة متطابقة فى حدودها العروضية والنحوية ، مما يخلق تكرارا نغميا يؤكد طابعا إنشاديا يبرزه التوزيع الإيقاعى المتسق فى مسافاته لأصوات المد . هذا الطابع الإنشادى بدوره يجعلنا نستعيد الإيقاعات المصاحبة لوزن البحر البسيط فى التراث الشعرى ، ويضعنا فى شبكتها المتسامتة صوتيا ، حيث يتصل هذا الوزن بكل الأوزان التى تتكرر فيها « مستفعلن » إفرادا وجمعا .

هذا الطابع الانشادى لا تعلو نغمته ، ملحاحة ، إلا فى القصائد التى تتضمن حلم الأنا باستعادة فردوسها المفقود ، ومن ثم العودة إلى رحم الأب ـــ الأصل ـــ مرتكز الهوية . أما القصائد التى تقوم على مواجهة الآخر ، فإن هذا الطابع يختفى ، ويستبدل بالإنشاد الذى يشبع التوقع النغمى للأذن « الكتابة » التى تحبط هذا التوقع ، على نحوما نجد فى هذا المقطع ، على سبيل المثال ، من قصيدة « أشجار الأسمنت » نفسها :

يقبل الليل ويمضى
دون أن نشبع من نوم ،
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا .
والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت
يجيئون قصاراً
ناقصى الخلقة ،
لا يخرج من أفواههم صوت
ولا تنمو خصاهم .
والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح
ساماً ، لا شبعاً ـــ
توضع أكداساً على الأبواب ،
والآلات تلقى غيرها زُبداً ، وخمراً
فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة .

وهو مقطع يمكن أن نعيد كتابته ، عروضيا ، على النحو التالى :

يقبل الليل ويمضى
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت يجيئون قصاراً ناقصى الخلقة لا يخرج من أفواههم صوت ولا تنمو خصاهم والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح ساماً لا شبعاً توضع أكداساً على الأبواب والآلات تلقى غيرها زبداً وخمراً . فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة .

إن الطابع الإنشادى يختفى تماما من المقطع : لا حرص على التقفية المتكررة ؛ لا مساواة بين الجملة العروضية والنحوية ، إحباط دائم للتوقع الصوتى على مستوى انتظام التفاعيل فى الأسطر ؛ التدوير العروضى له الأولوية والهيمنة المطلقة على المقطع . وليس سوى السطر الأول فى المقطع والسطر الأخير ما ينطبق عليهما صفة استقلال السطر العروضى . ولكن لا استقلال لهما على المستوى النحوى ، فالسطر الأول موصول بالثانى الوصلة التى تكمل الدلالة ، والسطر الأخير فضلة من الجار والمجرور المتعلق بما قبله فى السطر السابق . وكل الأسطر متداخلة بفاعلية التدوير التى تجعل التفعيلة (فاعلاتن) موزعة على الأسطر ، منقسمة على الكلمات ، فتصل الكلمات والأسطر فى تدفق « كتابى » ، يستبعد تماما الإيقاعات العروضية القديمة من الذاكرة السمعية التى تتضمنها شبكات التناص الصوتى فى ذهن القارىء ، فيفرغ هذا الذهن لمواجهة الوضع المتوتر

(الجديد ؟) للأنا التى تنطق النص ، وهى تنطق رؤياها لعالم الآخر الذى يهددها بانشطار الهوية .

وإذا كان غياب الاستدعاء الصوتى لإيقاعات التراث قرين حضور الآخر ، وحضور هذا الاستدعاء الصوتى قرين غياب الآخر (من علاقات الحضور) ، فإن هذا الاستدعاء يمثل نوعا من الاستعادة النغمية لفردوس الأب المفقود ، ويؤسس المستوى الثانى من مستويات التناص التراثى . هذا المستوى يؤكد سذاجة النظرة التى يمكن أن يحصر شعر أحمد حجازى فى « الإنشاد » أو الشفاهية » ، فلا الشفاهية عنصر تأسيسى فى شعر حجازى ، بالمعنى المحدد لها ، ولا الإنشاد عنصر له حضوره المطلق.بل هذا الحضور الوظيفى الذى يجعل الاستدعاء الصوتى ملمحا إنشاديا أساسيا فى قصائد العودة إلى الرحم ، وذلك بمعنى يتواشج مع السياق الدلالى ، لما سبق أن قرأناه عن المغنى الذى كان يضرب أوتار قيثارته — فى مرثية العمر الجميل — :

باحثا عن قرارة صوت قديم .

هذا الحضور للصوت القديم هو الذى قاد دارسا ، مثل مصطفى ناصف ، إلى أن يلتفت إلى القافية الدالية الحادة السكون ، فى « طردية » (اليوم أحد ، إلى بلد ، المبتعد ، ينعقد ، يرتعد .. إلخ) ويتذكر إيقاعات السورة القرآنية المكية « سورة البلد » ، بفواصلها القصيرة المتساوية ، وإيقاعاتها الدالية الحادة : (لا اقسم بهذا البلد . وأنت حل بهذا البلد . ووالد وما ولد . لقد خلقنا الانسان فى كبد . أيحسب ان لن يقدر عليه أحد » [١ — ٧ البلد]) . ويقود التذكر مصطفى ناصف إلى القسم بمكة فى السورة الكريمة ، ويصل منه إلى انطواء القصيدة على علاقة متوترة بالوطن ، تصل بين الماضى والحاضر ، على مستوى التشابه ، فى الماضى ، كان النبى (صلعم) شديد الحب ، والحنان لمكة ، حريصا على امنها ، وكانت مكة البعيدة عنه بظلمها قريبة من نفسه الكريمة ، بحكم انها الموطن والرحم . وفى الحاضر الذى تمثله « طردية » ، يظل الصائد شديد الحب لبلاده التى خرج منها ولم يعد ، يتباعد عنها فى المكان ويقترب منها فى الشعور ، فهو لم يرحل سوى فيها ، بالمعنى الذى يجعل ذكراها داخله .

ويلفتنا هذا المستوى من التناص إلى مستوى ثالث ، يرتبط بالوظيفة التى يقوم بها « التضمين » فى أشجار الاسمنت . وانا أشير إلى « التضمين » بمعناه البلاغى البديعى لا العروضى ، اقصد إلى المعنى الذى يشير إلى تضمن البيت كلمات من بيت آخر ، أو تضمن القصيدة لبيت او ابيات من قصيدة أخرى . ويقع التضمين على الشعر وعلى النثر ، وينتقل ما بينهما فى آن . فى هذا المستوى ، يؤدى التضمين دوره فى وصل النص بالشفرات الضائعة فى الأصل التراثى الذى يدل على الفردوس المفقود ويومىء إليه . والتضمين القرآنى لافت فى هذا المستوى . وإذا كانت الفواصل الدالية الحادة فى « سورة البلد » تترجع مجال الاستدعاء الصوتى فى « طردية » ، فهناك سورة أخرى ، تترجع طرائقها فى العطف والترتيب ، فى قصيدة « طللية » . فتتذكرها حين نتابع الحركة المتعاقبة لدخان القرى الذى مازال يتبعنا :

فملتقى الأرض بالافق الذى اشتعلت
الوانه شفقا
فالقاطرات التى غابت مولولة
فى بؤرة الضوء
فالحزن الذى هطلت
علىّ امطاره يوما

فصرت إلى طير
وسافرت من حزن الصبى إلى
حزن الرجال ، فكل العمر اسفار .

إن تعاقب « الفاء » الدالة على العطف والترتيب من ناحية ، وتتابع الحركة التى تصل « الفاء » ما بين فواصلها الزمنية من ناحية ثانية ، والخاتمة الحكمية التى تصاغ صيغة المثل من ناحية ثالثة ، كل ذلك يستند إلى شبكة متسامتة من النصوص الغائبة ، ابرزها الآيات الاستهلالية من « سورة العاديات » ، حيث التلازم بين العطف الصاعد والحركة المتتابعة للخيل المتدافعة ، والختام الحكمى الذى يأخذ صيغة المثل : « والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فاثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا ، إن الانسان لربه لكنود » [١ — ٦ العاديات] ومن الممكن أن نلتفت إلى أن الضفيرة السمعية البصرية التى تصل بين أصوات الخيل (الضبح) وتدافع الشرر من اصطكاك حوافرها بالصخر (القدح) فى الحركة المتلاحقة للخيل ، فى السورة الكريمة ، توازى الضفيرة السمعية البصرية التى تصل ولولة القطارات باشتعال الشفق فى حركة السفر الدائم فى « طللية » .

هذا النوع من التضمين القرآنى ينسرب فى قصيدة « خمرية » ، نراه فى الإشراقة الوهمية لاستعادة الأصدقاء الحميمين ، حين تنطوى الإشراقة على المتعة المنبسطة على تلال من خالص التبر ومع عذارى كلؤلؤ منثور ، فتخايلنا جنات النعيم ، حيث المقربون يطاف عليهم باكواب وأباريق وكأس من معين و « حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون » [٢٣ الواقعة] فهم المتقون الذين « يطوف عليهم غلمان كأنهم لؤلؤ مكنون » [الطور ٢٤] . وإذا كانت المغايرة بين « اللؤلؤ المنثور » فى خمرية و « اللؤلؤ المكنون » فى السياقات القرآنية ترد المخايلة إلى الواقع ، فتنقشع إشراقة الوهم الخمرى ، فإن الصحو يستبدل بجنات النعيم جحيم العذاب ، وسط رفات تتناثر ، بين محطات أدبرت ومحطات أقبلت و « لات حين نشور » ، فيستدعى التناص الآية الثالثة من افتتاحية « سورة ص » « ... ولات حين مناص » ، حيث التلويح بعدم تقبل استغاثة (الكافرين) الذين ينزل بهم العذاب ، فليس وقت العذاب وقت استغاثة أو نشور .

ولا يتباعد الدور الذى يؤديه التضمين القرآنى عن الدور الذى يؤديه التضمين الشعرى ، فالنص الحاضر يدخل فى نسيجه من النصوص الغائبة ما يؤكد حضور دلالاتها داخل شبكته العلائقية ، على مستوى التشابه . وتخايلنا صورة خمر الكأس فى « طللية » بأصلها ، فى هذا المستوى ، فإذا قرأنا :

يا صاحبىّ
اخمر فى كئوسكما
ام فى كئوسكما هم وتذكار .

تذكرنا بيت المتنبى من قصيدته الشهيرة (عيد بأية حال ..) :

يا ساقيىَّ اخمر فى كئوسكما

ام فى كئوسكما هم وتسهيد

ولفت انتباهنا حرص الأسطر الجديدة على أن تردنا إلى أصلها القديم ، بالحفاظ على الوحدة العروضية للبيت فى البحر نفسه (البسيط) ، والكلمات نفسها ، مع استبدال الصاحب بالساقى لتأكيد الحميمية ، واستبدال التذكار بالتسهيد للقافية الجديدة ، داخل الدلالة المشتركة للبكاء على الماضى .

ونرى هذه الوظيفة للتضمين، عندما تصلنا الصورة الشعرية الجديدة بأصلها القديم الذى تولدت منه، كما يتولد النبات من البذرة، فإذا قرأنا فى قصيدة « منتصف الوقت »، على سبيل المثال :

ارى وقتا يمر ولا يمر
كان شمسا كلما ولدت نهارا فى الضحى
اكلته قبل مغيبها .

تذكرنا من شعر أحمد شوقى افتتاحية قصيدة « توت عنخ امون » (حنين آخر إلى فردوس مفقود فى الماضى) خصوصا الإشارة إلى الشمس، من حيث هى رمز الطبيعة المتكرر ما بين قطبى الربيع والخريف، النهار والظلام، الحياة والموت ؛ الرمز الذى يجمع بين الجديد الأبدى والقديم الأزلى فى إهابه الدلالى، فيغدو الرمز الخالق المدمر، بانى الحياة ومدمر الحياة، المعين على الولادة والمعين على الموت فى آن، فالشمس هى « أخت يوشع » التى يخاطبها احمد شوقى بقوله :

تعينين الموالد والمنايا وتبنين الحياة وتهدمينا
فيالك هرة اكلت بنيها وما ولدوا وتنتظر الجنينا

ومن الصورة التى يحتوى عليها البيت الثانى عند شوقى تولدت صورة الشمس — الهرة عند حجازى . غير أن التضمين لا يتوقف عند هذا الذى يطلق عليه علماء البديع اسم « حسن التوليد »، فثم تضمين غير مباشر، ينسرب فى صورة الزمن الثابت، المتكرر، فى شعر حجازى . وهو تضمين لا يذكرنا باحمد شوقى وحده بل بكل شعراء الإحياء، خصوصا عندما يتصورون الزمن بوصفه دائرة، دولابا، دورة تعود على بدئها، كأنها الوقت الذى يمر ولا يمر عند حجازى، أو المستقبل الذى هو استعادة للماضى . وحسبنا ان نتذكر البارودى :

تغيب الشمس ثم تعود فينا
وتذوى ثم تخضر البقول
طبائع لا تغيب مرددات
كما تعرى وتشتمل الحقول

وأحمد شوقى :

سنون تعاد، ودهر يعيد لعمرك ما فى الليل جديد

والزهاوى :

لعمرك قد تشابهت الليالى فما فى عودها شىء جديد
نهار بعده ياتى نهار وليل كلما ولى يعود

إن هذه النظرة إلى تكرار الزمن، فى امتداده الدائرى الذى يرد النهايات إلى البدايات . فى حركة دولاب لا يتوقف دورانه، فى قصائد الإحيائيين، هى نظرة تراثية ذات اصول دينية . وليس هنا مجال تتبع جذورها، او أصولها الدينية، او تجلياتها، فالأهم هو الالتفات إلى أن تضمين هذه النظرة ينطوى على أكثر من دلالة وظيفية . هناك — اولاً — تاكيد الهوية بالعودة الدائرية إلى الأصل القديم الذى يرد الانا بوعى متلبس إلى الحاضر الجديد . وهناك — ثانيا — دلالة التكرار التى تسقط مأساة الحاضر على الماضى، فى منطقة التشابه التى تتكرر فيها الانكسارات كما تتكرر دورة الشمس . وتلك دلالة تلتبس بمعنى التأسى الذى أشار إليه شوقى فى بيته :

وإذا فـاتـك التفـات إلى المـا
ضى فقـد غـاب عنـك وجـه التـأسى

وهناك — ثالثا — الدلالة المنسربة من التأسى، وتتضمن الأمل فى الولادة الجديدة، ومن ثم تاكيد حلم

استعادة فردوس مفقود ، فى المستقبل المتضمن فى الماضى بأكثر من معنى . وإذا كان شوقى يقول :

هكذا الدهر : حالة ثم ضد   ما لحال مع الزمان دوام

فإن حالة الموت لابد أن تعقبها حالة ولادة ، والهزيمة يعقبها انتصار ، كالليل الذى يعقبه النهار إلى آخر الثنائيات التى تتضمنها أسطورة البعث فى تجلياتها المتعددة .

إن كل هذه الدلالات تتشابك فى المستوى التالى من مستويات « التناص » ، حيث « المعارضة » الشعرية تصل الإبن بقصيدة الأب ، موضوعاً ووزناً وقافية ، فى حركة دائرية لا تخلو من توتر ، أعنى حركة يستعيد بها الإبن حضور الأب ، مؤكداً التشابه من ناحية ، وتكرار حركة الزمن الدوار من ناحية ثانية ، والمغايرة التى تظل منطوية على أمل الولادة الجديدة من ناحية ثالثة .

ولقصيدة « أغنية للقاهرة » اهمية خاصة فى هذا المستوى ، فهى تتحد فى الوزن (الخفيف) والقافية (السينية) مع قصيدة شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وايام انسى

التى كانت معارضة لقصيدة البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى

وترفعت عن جدا كل جبس

وتبدأ القصائد الثلاث من نواة دلالية واحدة : اغتراب البحترى (الشاعر الجد) بعد مقتل الخليفة الذى كان يرعاه والذى خطط لاغتياله ولى عهده ، واغتراب شوقى (الشاعر الأب) بعد الإطاحة بالأمير الذى كان يرعاه ، واغتراب حجازى (الشاعر الإبن) بعد موت الزعيم الذى ظلّل عمره الجميل. وإذا كانت « أغنية للقاهرة » (١٩٧٨) تنبىء عن عوده من المنفى ، فإن تجربة المنفى نفسها تظل ماثلة فيها ، تصلها بسينية شوقى والبحترى على السواء ، فالقصائد الثلاث تشترك فى التوجه إلى الماضى فراراً من الحاضر المستحيل ، خصوصاً حين تشتد وطأته :

وكان الزمان اصبح محمو

لاً هواه مع الاخس الاخس

والواضح أن بين سينية البحترى و « أغنية للقاهرة » نقاطاً للتواشج ، حول مجموعة من الدوال ، منها :

وتماسكت حين زعزعنى الدهـ

التماسا منه لتعسى ونكسى

وإذا ما جفيت كنت جديراً

ان ارى غير مصبح حيث امسى

ومنها الاستغراق فى الماضى ، واسترجاع لحظاته الدالة ، فى مرآة الذاكرة ، حيث يستعيد الخيال الفردوس المفقود للزمن الماضى ، فى تلك المنطقة من الشعور التى يشير إليها البحترى بقوله :

حُلم مطبق على الشك عينى

ام امانٍ غيَّرنَ ظنى وحدسى

وتشتبك قوافى البحترى بقوافى حجازى ، يتفرع من الأولى نبات « الورس » الذى يصبغ لوحات « الإيوان »

بالصفرة ليجاور شجر الآس الأبيض ، فى صورة من صور الماضى المستعاد :

صباحات خريف من أول العمر
مغسولة بطل
ومنقوطة بسرب من الطير
وآس
فى الضفتين وورس .

وبالمثل ، تشتبك قوافى شوقى بقوافى حجازى ، يبرز « التأسى » بالماضى من الأولى ، ليؤكد المعنى الذى يتضمنه بيت البحترى :

اذكرتنيهم الخطوب التوالى
ولقد تذكر الخطوب وتنسى

أعنى التأكيد الذى يضع الذكرى على مستوى علاقات الحضور ، فتجيش أشجارها فى الدم :

ووجوه تتابعت فى مداراتها ، تنادى
اناديها
ولكنها تواصل معراجها القصى وتذوى
بين الأسى ، والتأسى .

وتتجاوب الصور التى تستعيدها الذاكرة ـــ الذكرى من القاهرة التى تمثل المكان فى قصيدتى شوقى وحجازى ، أعنى التجاوب الذى يجعل من الفكر المسترجع للماضى ، فى بيت شوقى :

يصبح الفكر والمسلة ناديه
وبالسرحة الذكية يمسى

نواة تتولد منها مرآة الذاكرة فى قصيدة حجازى :

وكنا
انا والقاهرة الوجه والمرايا
خلعنا اشباهنا .
ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى .

ويشتبك مطلع البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس

وبيت شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فيتولد من البيتين المقطع :

وطنى
ما شغلت عنه
وما بعت دماء
صنت نفسى
عما يدنس نفسى .

ولكن يغلب شوقى ، القاهرى ، بإحساسه المتمرد على أسباب نفيه ، وما تحتمله من معنى « الرجس » فى البيت :

كل دار احق بالأهل إلا فى خبيث من المذاهب رجس

فيغدوا هذا « الرجس » دالًا يتكرر فى قصيدة حجازى :

اصدقائى همو همو
وسواهم كما علمت

ولن امزج الطهور برجس .

ولكن سينية البحترى تتداخل وسينية شوقى فى علاقات التناص التى تصنعها « اغنية للقاهرة » لتؤكد المشابهة بالأب — الجد والمغايرة فى الوقت نفسه . وتبرز هذه المغايرة عندما نضع فى الاعتبار أن قصيدة حجازى تقوم على اثنتى عشرة دورة للقافية السينية ، لا تأخذها كلها من سينيتى الأب — الجد ، فللإبن قدرته على صيد قوافيه الخاصة كالقطا الذى يتبعه من بلد إلى بلد . يضاف إلى ذلك ، أن الإبن يقطع دورات التقفية ، ليتعلل (أو يتداوى) بوقفات ثلاث ، تبرز المغايرة ، أولاها عن حسن فؤاد الذى كان يسخو على السجون بأيامه الجميلة ، وثانيتها عن صلاح جاهين ، وثالثتها عن قهوة عبد الله ومتحف الفن الحديث وايزافيتش ودار الأوبرا ، حيث الليالى الأولى ، والدهشة الأولى ، والمحبة الأولى . هذه الوقفات (وغيرها) التى تمايز بين عالم الإبن وعالم الأب — الجد ، تؤكد خصوصية الأول ومغايرة عالمه فى النهاية ، وتبنى من هذه المغايرة ما يؤكد إنجازها الخاص ، على نحو يمكن أن تومىء معه المعارضة إلى الدلالة الأوديبية لبيت البارودى :

فيا ربما اخلى من السبق اول

وبز الجياد السابقات آخير

ولكن إذا تجاوزنا هذه الدلالة ، فإن الوجه الآخر من عالم الأب ، بما يتبعه من دلالة التأسى ، يفتح افق الأمل فى الولادة الجديدة ، هذه الدلالة نجدها فى سينية شوقى على وجه الخصوص ، عندما نقرأ : .

فلك يكسف الشموس نهارا

ويسوم البدور ليلة وكس

ومواقيت للامور ، إذا ما

بلغتها الامور صارت لعكس

دول كالرجال مرتهنات

بقيام من الجدود وتعس

وتلك أبيات تعيدنا إلى دلالة الزمن الدائرى الذى يكرر نفسه كظواهر الطبيعة ، ما بين نقيضين لا فكاك لحركته الأبدية من المرور بينهما ، فتنقلب مواقيت الأمور صعوداً وهبوطا ، على نحو يتبع الهبوط بالصعود ، والحاضر المستحيل بالمستقبل الواعد . هذه النظرة إلى الزمن الدوّار تفتح الباب لرؤيا المستقبل ، وتؤسس مهاداً لشروق شمسه فى قاهرة المستقبل :

وجهها مقبل
رفيف يمام
والنجمتان من الحزن اخضلتا بغمام
ويداها ممدودتان تقرأن جبينى
وتاخذان براسى
وجهها مقبل
ارى الأرض تمشى فى سماء قريبة
وعليها من كل ما اخرجته حشاها
امم تمشى
واعلام اراها
كما يكون إذا امطرت سماء
فهزت ارضاً
ونورت الافق ، وابقت على الغصون نداها
وكان النشيد يقبل من صمت
ويهتز ناحلاً
ثم يعلو على الشفاه ويعلو
بعد ارتجاف وهمس .

إن خاتمة « أغنية للقاهرة » تستعيد المغزى الدائرى لمواقيت الأمور التى تتقلب بين أحوال الصعود وأحوال الهبوط فى سينية شوقى . ولكن حجازى يفارق إحيائية شوقى بتأكيده الحركة البشرية التى تتبدد فى قدرية شوقى ، فتقترن فى عالمه الإحيائى بدورات متعالية ، مفارقة لحركة البشر والفعل الإنسانى ، وذلك على النقيض من حجازى الذى يقرن الولادة الجديدة بحركة البشر الذين لابد أن يتقدموا فى جسم القاهرة كما يتقدم المحراث فى الأرض الخصيبة ، فالولادة الجديدة هى القدر الذى يضعه البشر ، ليستعيدوا لحظات الماضى الذهبى ، فى شعر حجازى . ولذلك لا تبدو الولادة الجديدة كالمعجزة المفارقة فى قصيدة حجازى ، بل كالصوت الإنسانى الذى يقبل من صمت ، ويهتز ناحلاً ، ثم يعلو على الشفاه بعد ارتجاف وهمس . ولكنها تظل المعجزة التى لا تتحقق — فضلاً عن الجهد البشرى — إلا بالعودة إلى ميراث الأب ، ومساكن الموتى ، العودة التى تبعث الأنا متجددة من الرماد .

وإذ تمثل هذه العودة إلى التراث حلاً من حلول تناقضات السفر ، فى الحاضر المستحيل ، فإن هذا التراث ، بدوره يصارع ميراث الآخر ، فى المستوى الأخير من مستويات التناص ، ويقوم بإزاحته فى قصيدة « منتصف الوقت » نفسها . وذلك هو سر التباس دلالات القناع فى هذه القصيدة ، وتمزقه بين شبيه من تراثه وشبيه من تراث الآخر . إن القصيدة تبدو ، من حيث السطح ، تحمل قناع أوديسيوس البطل اليونانى ابن لايرتيش ملك إيثاكا ، فى سفره عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة . وبالفعل ، يوجد أكثر من شبه بين السفر الذى تقوم عليه قصيدة « منتصف الوقت » والسفر الذى تقوم عليه الأوديسة .

هناك — أولاً — الرحلة البحرية التى تتضمن رمزية البحث ، والتى تصل بين سفر أوديسيوس عائداً إلى بلاده بعد حرب طروادة ، والقناع الذى يسافر عبر البحر ، فى سفينة تتطوح فى دوار اللجة السوداء ، متطلعا إلى بلاده . وهناك — ثانيا — الإشارة إلى « ساحرات الطرف » اللائى يغنين للبطل — القناع ، فى القصيدة ، فى إشارة إلى « ساحرات » البحر اللائى قابلهن أوديسيوس فى رحلته ، ووقعن فى غرامه ، من أمثال كاليبسو وكيركى . وهناك — ثالثا — جزيرة الطاغوت التى تلقى الريح إليها بسفينة القناع ، فيقع فى أسر الطاغوت الذى « ينظر ، لا يرى من أى شىء غير شق واحد » . والإشارة واضحة إلى المارد بولو فيموس ذى العين الواحدة الذى كاد يفتك بأوديسيوس فى كهفه . وهناك — رابعاً — مساكن الموتى التى هرب إليها القناع ، وهى إشارة مباشرة إلى بلاد الأموات عند الكمبيريين ، حيث ذهب أوديسيوس ، واستدعى أرواح أصدقائه وأهله من عالم الموت . وهناك — خامساً — القطا ، الطير الذى يحلق فى القصيدة بشارة على الولادة الجديدة ، كأنه الطائر الذى اتخذت الربة أثينا هيئته لتخلص أوديسيوس ، وتبشر ابنه تليماخوس بخلاص أبيه (أو ولادته الجديدة) .

ولكن القصيدة التى تؤكد المشابهة بين القناع الذى يتقنع به بطلها وصورة أوديسيوس فى ملحمته الشهيرة ، تقوم بتأكيد المخالفة ونفى المشابهة فى الوقت نفسه . ويتجلى ذلك ، عندما يلح القناع على اللازمة المتكررة (وللتكرار وظيفة) فى القصيدة :

... لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة
على نولى .

كأنه حريص على نفى صفة الملوكية الملازمة لأوديسيوس ، وزوجه بنيلوبى التى تنتظره على نولها الذى تخادع به الخطاب . ويظهر ذلك عندما يستبدل القناع بالأم التى تظهر لأوديسيوس ، فى بلاد الموتى ، الأب (فى ثقافة بطريركية وليست مطريركية) الذى يسلمه الابن الكنز الذى أودعه عنده ، كأنه يرد إليه أمانته وعهده وميثاقه ، ويرتاح على أضلاعه ، وحيداً فى المقبرة ، كى يخلو له وجه أبيه ، إلى أن يبعث الإبن فتيا من ظلمة قبر الأب كالعنقاء الملتبسة بالتضمين الإسلامى الذى يقلب الضوء المنبثق فى التابوت جبلا ، يصعده البطل ليطالع الوقت ، كأنه يصعد « المعراج » الذى يهفو إليه طالب المعرفة عند المتصوفة ، إلى أن يصل إلى مقام الذروة الذى يتكشف له كل شىء فيه ، فيقول للأرض البعيدة على مدى بصره :

اشرقى من عتمة
وتجسدى من كلمة
وتشردى مثلى .

وذلك فى سياق يلفتنا فيه دال « التشرد » المقترن بالارتحال فى البحر إلى دلالة « السندباد » أكثر مما تلفتنا إلى أوديسيوس . ويؤكد دلالة السندباد أن سفر القناع البحرى سفر يؤكد الجهد البشرى ، فى قصيدة « منتصف الوقت » ، فلا آلهة تساعد البطل الذى يرتدى القناع أو تحاربه ، فمعركته مع البشر . والبطل نفسه لا يتعرض لعوالم الارباب أو يعتدى على ذويها ، أو على طلول المآذن التى يراها . إنه يبحر فى عالمه البشرى ، ساعيا وراء المعرفة التى تبعثه حيا ووطنه على السواء ، ويدرك هذه المعرفة فى مقبرة الأب دون سواه .

إن التباس القناع فى قصيدة « منتصف الوقت » ينتج عن المصارعة بين الرمز الذى يرثه الإبن عن الأب (السندباد) والرمز الذى ينقله الإبن نفسه عن تراث الآخر (أوديسيوس) . وبقدر ما يجتذب الرمز اليونانى الإبن ، ويخايله بدلالته ، فإن الرمز العربى الذى ينتمى إلى ماضى الانا هو الذى يجر الإبن إليه ، فيبحر صوبه كالسندباد ، ويصعد على درجة المعرفى كالمعراج ، ليؤكد هويته التى تهددها أخطار السفر فى منتصف الوقت .

ترجمة : ناصر فرغلى   **تقديم : محمد هشام**

لورنس داريل

أربع قصائد

رغم أن شهرة الكاتب الانجليزى لورنس دريل Lawrence Durrell(*) (فبراير ١٩١٢ — نوفمبر ١٩٩٠) ترجع بالأساس إلى أعماله الروائية ، وفى مقدمتها : **رباعية الاسكندرية** ، ورغم تنوع إنتاجه الادبى بين حقول الشعر والرواية والنقد وأدب الرحلات والمسرح الشعرى ، فقد ظل الشعر فى نظر دريل أشد أشكال التعبير الادبى قربا إلى نفسه ، وأكثرها قدرة على تجسيد رؤيته الفنية والحياتية .

ولم يكن الشعر — الذى بدأ منه دريل مسيرته الادبية — مجرد عَرَض أو « تمرين » على الكتابة ، مثلما هو الحال عند كتاب آخرين ، فقد ظل إنتاجه الشعرى حتى النهاية موازيا لإنتاجه النثرى ، بل إن نثره هذا كان يبدو له حيداً عن المسار الطبيعى لإبداعه ، أو ملاذاً من كبوته كشاعر .

ومنذ الثلاثينات وحتى رحيله ، قدم دريل ما يقرب من عشرين مجموعة شعرية ، لعل ابرزها : **شذرات فريدة** (١٩٣١) ، **عشر قصائد** (١٩٣٢) ، **انتقال** (١٩٣٤) ، **بلد خاص** (١٩٤٣) ، **مدن وسهول وبشر** (١٩٤٦) ، **عن التظاهر بالصلف** (١٩٤٨) ، **مسودات خاصة** (١٩٥٥) ، **شجرة البطالة** (١٩٥٥) ، **الايقونات** (١٩٦٦) ، **لغة المحبس الاحمر** (١٩٧١) ، **عن هوية الولد العجوز** (١٩٧٢) ، **حبال السلامة** (١٩٧٤) .

وإذا كانت **رباعية الاسكندرية** ، خاصة ، قد أثارت جدلاً واسعا تراوح ما بين اعتبارها عملاً فريداً يضع صاحبه فى مصاف الأدباء العظام ، واتهام كاتبها بالسطحية ويتبنى رؤية عنصرية مغرضة ، فإن تباين الآراء حول شعر دريل لا يقل عمقا وجِدّة . فبينما يرى

(*) يقدم د. ماهر شفيق فريد فى مقاله . « رحيل مؤلف **رباعية الاسكندرية** لورنس دريل » فى مجلة **القاهرة** ، ديسمبر ١٩٩٠ ويناير ١٩٩١ ، عرضا جيدا وشاملاً لحياة دريل واعماله وللآراء المتباينة بشأن انتاجه ، كما يورد ثبتا بما ترجم من اعمال دريل وما كُتب عنه فى اللغة العربية .

بعض النقاد ــ مثل ادوارد سميث ــ أن هذا الشعر يفتقر إلى إحكام البناء وأنه لا يعدو أن يكون ضربا من التسلية ، يميل آخرون ــ مثل الناقد جون برس ــ إلى وصف قصائده بالحيوية والتميز . وثمة من يرى فى شعر دريل سعيا ــ يماثل سعى السرياليين ــ إلى حشد الحواس البشرية كلها باعتبارها عناصر حاسمة فى الإبداع والتلقى الشعريين على حد سواء .

وأيا ما كان الأمر ، فإن هذا الشعر يستحق التأمل ، لا لأن « شعريته » جديرة بذلك فحسب ، بل لأن النظر إلى جملة كتابات دريل على ضوء هذا الشعر وانطلاقا منه ، قد يكون أحد السبل للاقتراب من عالم ذلك الكاتب المحير ، وتقييمه تقييما مغايرا .

١ ــ مشهد للأطفال

انظر الأطفال ــ طيلة الصيف ــ فى الحديقة العامةِ
قبيلةُ الأطفالِ التىِ تتمنى لو كنتَ مثلَهم ،
فنّانى النزوةِ الصغارِ الرهيبينَ
الذين لهم فى الفوضى الكاملة ما يدعمُ
إدراكا رائعا للحاضر
فى ألعاب المرحِ والحب ، وحتى القتل
على العشبِ الأخضر المطّاطِ الذى
سيتشرّب محبّتهم الكسولةَ الأفيونيةَ
حتى الثمالة .
منتشرين كعلاماتِ الترقيم بين لُعبهم
المتوزّعةِ بخطوط ضوءِ النهارِ ، القادمِ من المغامرة

يزحفونَ بين الأحصنة الخشبية الهزّازة
والطواطمِ والدمى ، الحيواناتِ والخواتمِ ،
إلى حيث المستَقَرُّ الأليفُ فى نومٍ جنينىٍّ
حيث يحتفظ معظمهم
بجداول إحصاءات المشاعرِ التىِ لا تنتهى
النومُ ليست له جدران ، النوم يعترف
بصور الذات المقدّسة ورعبها ،
ولكنهم لايزالون راقدين
كشىءٍ يُخْبَزُ ، الخدودُ الناصعةُ على الأصابع
والعيون والشفاهُ مُغْلقات .
كان كلٌّ فى بؤرة البيتِ العنكبوتِىِّ يبحثُ عن
طفلهِ أوطفلَتهِ ، مولوداً ومقيداً
فى رعبٍ يشبه حوافَّ طاولةٍ
أنجبته العاطفةُ ، وقيَّده الخطأ .
ما الذىِ يمكنُ أن يقولوه للمشاهدِ فى النافذةِ
يكتبُ الخطاباتِ ويدخنُ فى عليائه
وحيداً
واقعاً فى شركِ النضجِ ذاتِه
ولكنه — رغمَ هذا — لا يغبطُهم طفولَتَهم
لأنه كان قد حملَ وِزرَ طفولته الخاصة .

٢ ــ هذا الصباح التافه

فى هذا الصباح التافه
شىءٌ ما جَعَلَ يغنّى
حيث تنقلبُ الألسنةُ البحرية على جوانبها
ويمتطى (الأدرياتيكىُّ) أزرقَه ،
وتغتسلُ
الشمسُ على حافةِ العالمِ وأجرافِهِ اللامعة .
يرنُّ النهارُ فى الأجواءِ العليا
نقيًا حافلاً بالزيزان[1] ، وبطيئًا
يسير كنبتةٍ إلى دخانِ المزارع
منطفئًا فى الأرضِ المنهكةِ
منفرجاً كراحة يدٍ ، وذاهبا .
بخُزْ الشجرَ ، وبَرِّدْهُ ، ثم ارْسِلْه فياضا
اطوِ ريشاتِ الطيورِ ، وهُزَّ
سجاداً من النافذةِ ، امسحْ بالندى
الصاحينَ فى الكَدْحِ ، واصنعْ
للعاشقيْنِ الصغيريْنِ بعثَهما الصغير .
والآنَ ، برفقٍ ، لِتُقَبِّلْ كلُّ مَنْ نومَهُ

سابغٌ . واستيقظى يا حبيبتىِ ،
استيقظى ،
النوتيُّ الملولُ منتظرٌ
أسفلَ المنزلِ ، مجدافاه الطويلانِ مطويان
كالأجنحةِ فى انتظارٍ
على صفحةِ البحيرةِ القاتمة .

٣ ــ المسيح فى البرازيل

أَبْعدَ منه ، ومن شَعرهِ الأنثوىِّ
النامِى بانحدارِ ظهرِه النحيل
أو مِن راحتيه الناعمتيْن اللتينِ تغضَّنتا
فى موضعِ دقِّ المسامير ..
كانوا طالعينَ يثيرونَ الغبارَ
وبعدُ ، صاروا شرفاتٍ بيضاءتشهدُ الخطيئة .
هنا .. وعلى الخريطةِ المهترئةِ
التىِ رتّقتها الفيالقُ من أجل روما ..
بعيداحتى عن أوروبا ..
فى البرازيل
المستدفئة بأنْساغِ الأحراشِ ..
لا يجد لنفسه وطنا ما

أصبحَ قُنصلاً مظلماً لبلادِ الإرادة .

لقد سُمِّى هنا ، وكُرِّمَ هناك ،

ولم يُفهم فى أىِّ مكان

ممتطيا جُرفَه الصخرىَّ ذا الأصلِ الخشبىِّ

فوق « ريو »

وإذْ يتحجر اللّهُ شيئا فشيئا

يوزِّعُ البقعَ البربريةَ البطيئةَ على الجنود النظاميِّين

على مدنِ اللحمِ الآدمىِّ ، تَأَرْمُلِه .

٤ ــ الأنا آخر (رامبو)

إنه الرجلُ الذى يسجِّلُ ملاحظات

المراقِبُ فى قبّعتِهِ الطويلةِ السوداء

ووجهُه مختبىءُ تحت حافتها .

فى ثلاث مدنٍ أوروبية

كان يرقبنى ، أراقبُه .

على ناصية الشارع فى« بودا »[٢]

وبعدها ، قُربَ مكتب البريد ، لمحةٌ ..

من ذيلِ معطفِهِ الآخذِ فى الاختفاء ..

أعطتِ التنويرَ نفسَه ، تجَسَّسَتْ
على ضيقٍ بالحنجرة .
مرة أخرى تقابلنا على « السين »
على أرضية الماءِ المائج بالنجوم
اختفى حين وصلتُ للباب ،
ولكن ، هناك ، على الرصيف ، ترقدُ محترقةٌ
واحدةٌ من سجائره السوداء الأليفة .

لقاءٌ على الدرجِ المعتمِ
حيث انداحَ المدُّ صافيا كالطيفِ ،
خيانتها ، وقبلاتها ،
لقد شاهدها جميعا ، وغالبا
ما أسمعه يقهقهُ فى الحجرةِ الأخرى .
هو الآنَ يرقبنى أعملُ متأخرا
أشدُّ قصيدةً إلى الحياة ، عيناه
تعكسانِ عِلَّةَ « دى نرفال »[٣] .

آه ، لا جدوى فى هذا البيتِ
أن تسألَ المرايا .
إنَّ تنكُّرَهُ مُصْمَتٌ .

(١) **الزيزان** : جمع (زيز) حشرة الحصاد ، تصدر صوتا منه جاء اسمها .

(٢) **بودا** : اختصار (بودابست) ، عاصمة المجر .

(٣) **دى نرفال** : جيرار ، شاعر فرنسى (١٨٠٨ — ١٨٥٥) . أمن بفلسفة الحلم ، وكان إرهاصا لبودلير والرمزيين بعده . زار الشرق وله مؤلفات رائعة فيه . انتهى مجنونا ثم انتحر .

حســونة المصبــاحى

شـــهوة العـــين

ابتروا احلامى كما تبترون الثعابين !
(كاتب ياسين)



فى البداية تماما ..

فى تلك البداية التى تتشكل الآن فى ذاكرته مثل غيمة بنفسجية فى فضاء الزمن ، كانت هناك جبال عالية ترتفع غرب قريته ومنها كانت تاتى الغيوم والامطار والعواصف الشديدة . ومنها ايضا كان ينزل رجال غلاظ عابسون على بغال رمادية ثقيلة الاجسام والحركة ليبيعوا اهله القطران وأدوية يصنعونها من نباتات وأعشاب تلك الجبال التى يسكنون . وكان كلما تمرّد أو بكى او غضب صاحت فيه مهددة « اسكتْ وإلا سوف أنادى الغرابة يقبضون روحك ! » وفى الحال تخترق ذهنه صورة أولئك الغرباء بملامحهم الشرسة ، وبلحاهم الغبراء ، وبعيونهم المحمرة ، وببغالهم البشعة . وعندئذ يضمّ فمه ويهدأ ، بينما يظل قلبه يرتجف من الهلع .

لم يكن « الغرابة » (اى أهل الغرب ـ هكذا كان يسميهم أهل قريته) يقتصرون على البيع والشراء ، بل كانوا يتقنون أشياء أخرى كثيرة . ومن حوله كان الناس يردّدون أنهم يشفون من تلك الأمراض الخطيرة والغريبة ، ويخصبون النساء العواقر ، ويطـردون الشيـاطين والجنّ والأرواح الشريـرة من البيوت والأجساد ، وينبئون بالغيب ، ويحذّرون من شر قريب أو بعيد ، وينبهون إلى جار يكيد فى الخفاء ، او إلى عدوّ لم تكن تراه العين ولا تسمع به الأذن . وأحيانا ، وخاصة فى أيام الشتاء الباردة كانوا ينظمون حلقات للذكر تستمر حتى مطلع الفجر . وخلالها يضربون الدفوف وينشدون البردة ومدائح أخرى للرسول ولأولياء الله الصالحين . وحين يشتد بهم الوجد ، كانوا يغمضون أعينهم ، وتلين ملامحهم ، وتتراقص لحاهم الكثيفة الغبراء ، ويتيهون فى عالم لا يدرك الناس كنهه ، بينما تظل أصواتهم فى الليل مع الريح ، ودفوفهم تحت أيديهم الغليظة تتأوه ملتاعة ثم حدث ان كان يلعب فى الوحل مع صبية آخرين عقب سحابة خريف سريعة ، وإذا بولد الكبلوطى ، وهو صبى

---

* كاتب تونسى مقيم بمدينة ميونيخ فى ألمانيا .

شرير ، يعرج قليلا ، ويلهث طول الوقت وكأنه على وشك الاختناق ، يحدق باستغراب وريبة وكأنه يراه لأول مرة ، ثم يصيح عابس السحنة ، جاحظ العينين ، وسبابته الغليظة مصوبة كالسكين إلى بؤبؤ عينه اليسرى : « تعالوا يا أولاد ! فى عينه اليسرى كنز ! » أحاطت به العيون . وظل مكانه يرتجف فى كدرونه الملطخ بالوحل تحت سماء تتسابق فيها السحب مثلما تتسابق الخيول . « افتح عينيك جيّداً ! » ، صاحوا فيه جميعاً . وفتحهما حتى رآهم بشعين وقصاراً كأنهم ضفادع فاجأها جفاف المستنقع الذى تعيش فيه . وعندئذ قال له ولد الكبلوطى بلهجة الكبار المدركين لأمور الدنيا والدين : « اسمع يا ولد .. فى عينيك اليسرى كنز ! ولو اكتشف الغرابة ذلك لذبحوك ! » .

وعندئذ بدأ ذلك الخوف الذى لم يعرف مثله قبل ذلك !

هبط الليل . وامتلأت القرية بأصوات الرعاة العائدين من المراعى ، وبروائح الشياه المبللة بالمطر ، وبلغط النسوة وهن يهيئن طعام العشاء . وانحشر هو فى الركن القصىّ فى البيت ، وانكمش فى كدرونه مثلما تنكمش الفئران المذعورة . وشيئا فشيئا خيل إليه أنه يسقط وسط دائرة سوداء لزجة كالقطران . ثم سمع ضجيجا شبيها بأصوات حوافر بغال ثقيلة تتسابق على أرض صلبة : تكتك .. تَكَتَكْ .. تَكَتَكْ .. تَكَتَكْ ! ووسط ذلك الضجيج العنيف ، اخترقت ذهنه أشباح « الغرابة » قائمة وبشعة ومنذرة بالويل . وفى لحظة ما أحاطوا به وأسنانهم إلى الأمام مثل الخنازير ، وبسرعة الريح ، حملوه إلى تلك الجبال العالية ، ثم أشعلوا نيرانا امتد لهبها حتى لامس السماء ، وراحوا يضربون الدفوف مهللين ومكبرين : دجتدق دق ! تجتد قدق ! تجتتد قدق ! تشتقق ! تشتق ! تشدق ! تجتدق ! وبعدئذ أخرجوا من أحزمتهم سكاكين بطول الذراع واندفعوا نحوه آآ آ آآ آآ آ آآ آآ آآ آآ آآه !!

عندما فتح عينه كانوا محيطين به : أمه وأبوه والأهل والجيران وكلهم كانوا يبسملون . أجهش بالبكاء .

ولعدة ليال ، ظلّ .. يرتجف محموما تحت الأغطية الثقيلة التى كدّسوها فوقه . وبعد أن هدأت الحمّى ، واختفت الأشباح ، وتلاشت الهواجس روى لأمه ما قاله : ولد الكبلوطى . وفى الحال غشت وجهها سحابة انفعال . ودون أن تتلفظ بكلمة ، اندفعت إلى الباب ، وخطفت هراوة غليظة كانت متكئة على الجدار وخرجت هائجة تصيح وتتوعد . وفى الحال حدثت جلبة فى القرية بأسرها . ونبحت الكلاب . وقاق الدجاج . وأطلقت بعض النسوة شتائم ولعنات . وبكى أطفال . ثم عادت الأم منفوشة الشعر ، وعلى فمها زبد الغيظ . وبعد أن أعادت الهراوة إلى مكانها صاحت : « لقد هرب منى ابن الكلب ! ولو مسكت به لكنت فصلت رأسه عن جمجمته ! » . ثم لم تلبث أن حوّلت غضبها نحوه وصاحت فيه : « وانت يا ولد يا مخنث .. لماذا تسمح لولد الكبلوطى الهامل الجوعان بأن يحوّلك إلى قرد أمام صبية القرية ! » .

فى الليل ، لانت قليلا . وخفق قلبها بذلك الحنان النادر والجميل كما خطاف . اقتربت منه . ثم قالت له وهى تداعب شعره ووجهه : « ألا تعرف سرّ تلك اللطخة الزرقاء فى عينيك اليسرى ؟ » .

— لا :

— انها شهوة

— شهوة ؟

— نعم يا ولدى .. ذات يوم وأنا حامل بك ، اشتهيت اكل قطعة كبد مشوية .. وكان ابوك غائبا .. ومرت الأيام دون

أن أسأل ما اشتهى . وعندما ولدت كانت قطعة الكبد المشوية التى اشتهيتها فى عينيك اليسرى ؟ » .

هدأ الليل من حوله . وتلامعت نجوم بعيدة فى خياله . ودّ لو يخرج إلى الحقول ، ويسرح فى العتمة الباردة حتى الصباح متحدّيا أشباح « الغرابة » العابسين ببغالهم الرمادية ، وبشطحاتهم الشريرة ، وبسكاكينهم التى بطول الذراع ، وأسنانهم المندفعة إلى الأمام مثل أسنان الخنازير .

ومن الغد خرج شاهرا رجولته ، وعازما على أن يمرّغ رأس ولد الكبلوطى فى الوحل . وجدهم هناك قرب زيتونة « منصور » مستَنْفَرين ومكروبين مثل طيور البوم قبل انفجار العاصفة . وحالما رأوه أشاحوا عنه بوجوههم ونفروا منه « من الأفضل لك أن تعود إلى حجر أمك ! » قال له ولد الكبلوطى معنّفا وهو يدير ظهره المنحنى قليلا .

عاد مهزوما إلى البيت . انحشر فى الركن . وطول النهار ظل يمضغ وحدته وألمه .

ثم حطّ الشتاء ثقيلا وموحشا مثل غول الخرافات ، فتعتمت الدنيا ، وتغشت تلك الجبال العالية قرب قريته بكتل من السحب الداكنة . وراحت الرياح تولول فى الأحراش وفى بطون الأودية ، وهدّرت الجمال هائجة ، وامتلأ الفضاء بأصوات الرجال وهم يطاردون جيوش الزرازير التى امتلأت بها السماء وحقول الزيت ووضعت بقرتهم السوداء عجلا أحمر جميلا . وأرسل أبوه فى الليل وهو ملفوف فى برنسه الأشخم تلك الأغانى التى تملأ نفسه . شجنا لذيذا ، وتظلّ تهدهده حتى يغرق فى نوم عميق . غير أنه مع مرور الأيام أحسّ أن وحدته اتّسعت وطالت وأقفرت من المفاجآت ومن المتع وذات يوم عاد إليهم حابسا أنفاسه ، وقدماه لا تكاد أن تلمسا الأرض لم يشيحوا عنه بوجوههم ، ولم ينهروه مثلما فعلوا فى المرة السابقة ، اندسّ بينهم فى واحد من تلك الأماكن السرية التى يلجأون إليها هروباً من البرد ومن عيون الآباء . ومنفرج الساقين أمام النار التى أوقدوها ، راح الكبلوطى يروى حكايته العجيبة ، وعيناه الصغيرتان ترفّان طول الوقت ويداه القصيرتان تتحركان فى الفضاء وكأنهما ترغبان فى أن تضفيا على الكلام معانى أخرى . وكان الآخرون ينصتون إليه بانتباه شديد تماما مثلما ينصت أهل قريته لخطبة الإمام يوم الجمعة : « اسمعوا يا أولاد .. أتعرفون من أين يأتى الغرابة ؟ ! إنهم يأتون من بلاد لا تنقطع فيها العواصف والأمطار بلاد سوداء قاتمة مثلهم يجثم عليها شتاء أبدى . وهل تعرفون أين يسكنون ؟ ! إنهم يسكنون مغاور وكهوفا مثل الذئاب والأسود والثعابين وليس هناك من يضاهيهم فى فن السحر والعزائم . وقد سمعت أن البعض منهم قادر بواسطة ذلك أن يحوّل المرأة أو الرجل إذا ما أراد الانتقام منها أو منه إلى كلب ينبح فى الخلاء ، أو إلى قط يعوى من الجوع ، أو إلى قرد يضحك الناس فى الأسواق العامة ومثل هؤلاء الناس يجوبون الأرض طول العام بحثا عن الكنوز السرية . وحين يعثرون على من فى عينه علامة تدل عليها ، يسحرونه ، وفى رمشه عين يصبح ساهيا مذهولا لا يعى ولا يدرك . وعندئذ يشيرون إليه بأن يتبعهم ، فيفعل ذلك صاغرا طيعا ، ويسير وراء بغالهم الرمادية الثقيلة غائب الذهن تماما . وحين يبتعدون به عن أهله ، ويصلون إلى قمم تلك الجبال العالية ، يوقدون نارا عظيمة ، وحولها يشرعون فى الدوران ضاربين الدفوف ، ومنشدين المدائح والأذكار . ويظلون هكذا حتى يبلغوا تلك الحالة التى يشعرون خلالها أنهم خفاف مثل الريش ، وأنهم قادرون على حلّ الألغاز وكشف

الأسرار ، وعندئذ يحيطون بضحيتهم ، ويذبحونها من الوريد إلى الوريد كما تذبح الشاة . وفى اللحظة التى يتفجر فيها دمها ، ينكشف لهم سرّ الكنز المخفى ! » .

يصمت ولد الكبلوطى . ويلتصق الصبية ببعضهم بعضا وعينهم تتلامع من الهلع . وتئن الريح غاضبة . وتخبو النار . ثم يحلّ الليل مليئا بالاشباح والوساوس . وتحت الأغطية الثقيلة تداهمه الحمّى من جديد .

بعد ذلك أصبح يغمض عينيه كلما راى غريبا ، ويتحاشى السير وحيدا فى المسارب والحقول ، ويتجنب حكايات ولد الكبلوطى . ومرات عديدة بال فى فراشه خوفا من أن يخرج وحيداً فى الليل فيختطفه « الغرابة » ويذبحونه على قمم تلك الجبال العالية . وكانت الأشباح والوساوس تطارده طول الوقت . واشتدت به الحمّى ذات يوم حتى كادت تفتك به . وحين شفى منها طافت به امه فى اضرحة الأولياء ، وذبحت ديكا احمر امام ضريح سيدى أحمد ابن سعيد .

ثم فجأة تحركت السنة الكبار فى القرية لتروى وقائع حرب شرسة تدور رحاها وراء تلك الجبال العالية . ووقف الصبية فى الريح يتنصّتون علّهم يلتقطون شيئا من دويها الهائل . وراح ولد الكبلوطى يطوف فى ارجاء القرية لاهثا ، ومنحنى الظهر ، وساقه اليسرى تعرج قليلا ، ليتسقط الأخبار ، وكان دائما يفاجئهم بحكايات اشدّ غرابة وهولا من ذى قبل : « اسمعوا يا أولاد ... الناس يقولون إن الحرب التى وراء الجبال العالية تدور بين الغرابة وقوم من الكفرة ، مُرْدٌ وشقر وزرق العيون . ويقولون إن هؤلاء يحاربون بالمدافع والطائرات والدبابات ، أما الغرابة المساكين فيواجهونهم بالمذارى والعصى والهراوات والسكاكين ... » . وذات يوم ارتجفت

قلوب الصبية حين مرّ بقريتهم غرباء بلحى كثة غبراء ، وبعيون محمرة ومنتفخة . ومن أجسادهم التى انهكها السير والجوع كانت تفوح رائحة تلك الحرب التى بدت لهم مع مرور الأيام شبيهة بخرافة مرعبة لا نهاية لها . ثم مع قطع الحلوى الكبيرة ، والاقمشة الملونة التى يأتى بها اباؤهم من الأسواق ، جاءتهم اخبار تقول لهم إن تلك الحرب التى قتلت آلافا من الدواب والعباد ، واحرقت مدنا وقرى وسهولا وغابات قد انتهت ، وأن نساء الغرابة يزغردن فوق قمم الجبال العالية وفوق السطوح فرحا بشىء يسمى الاستقلال . ودمعت عيون الكبار من فرح لم يكونوا يدركون معناه . وبعدئذ هدا كل شىء من حولهم . ومرت الغرانيق بطيئة باتجاه الجنوب مبشرة بخريف ممطر . ولم يعد ينزل من الجبال العالية اولئك الغرابة على ظهور بغالهم الثقيلة الأجسام والحركة . وغنى ولد الزياتية عاشقا متيما على الروابى هناك حيث ترعى شياهه :

امّا بلادِكْ بلاَدْ افريقا بلاَدْ الوخْمْ والعلايِلْ
امّا بلادِى بلاَدْ الصّحْرَا بلاَدْ الزّنَا والفعَايِلْ*

ومرت الأعوام ، وكبر الطفل ، وتاه فى العالم الكبير غير عابىء بتلك اللطخة الزرقاء فى عينه اليسرى . وسلمته المحطات إلى المحطات ، والمدن إلى المدن ، والبحار إلى

* (أى : بلادك بلاد الشمال ، بلاد البرد والأمراض . اما بلادى ، فبلاد الصحراء ، بلاد الزنى والفضائح الكبيرة) .

البحار . وفى ضباب مدن الشمال وثلوجها ، دفن هواجسه القديمة ، وتلك الحمى الشديدة التى كانت تنتابه كلما فكر فى اشباح الغرابة ينزلون ,.عابسين من أعالى الجبال على ظهور بغالهم الرمادية الثقيلة . وفى سراديب التيه وانفاقه الطويلة تلاشت عوالم قريته البعيدة ، وصور اصدقاء الطفولة ، وحكايات ولد الكبلوطى التى يقف لها شعر الرأس . وذات صباح قاحل ، عقب ليلة سكر طويلة وسط الضجيج والدخان ، وقف أمام المرآة يستطلع امره . وفى النظرة الأولى فوجىء بظهور تجاعيد بشعة حول عينيه وفمه . وفى المفرّقين نبتت شعرات بيض . وانتبه إلى ان اللطخة الزرقاء الصغيرة قد اتّسعت وكبرت واحاطت بعينه اليسرى من جميع جوانبها حتى لاحت شبيهة بأثر لكمة عنيفة وحاقدة . والوجه كله تحت الصّلعة المنفرّة بدا متورّما ، ومنتفخا بسبب تلك الآلام الحادة المتراكمة فى أعماق النفس . وعندئذ ادرك أنه ابتعد تماما عن براءته ، وأنه ولج تلك الغابة السوداء الباردة التى تفضى إلى العدم الكبير .

ولفّه الحزن ، فخرج إلى المدينة الكبيرة باحثا فيها عن مكان يخفف فيه وطأة هواجسه ومخاوفه الجديدة .

التقاه أواخر مساء فى بار معتم من بارات حى « شوابينغ » . بميونخ . كان طويلا ونحيفا ، بمعطف أسود يلامس قدمه ، وبراس كراس القفصة ، وبوجه أسمر حرقته المتاعب وألام الغربة والطواف الطويل » وبعينين صغيرتين ذابلتين . وعقب دقائق قصيرة ، تخللتها تلك الأسئلة والأجوبة العادية ، اكتشف أنه من قوم الغرابة . وحين اقام الحديث والشراب . بينهما شيئا من الودّ ، روى له هواجس طفولته ، وايام الحمّى ، وحكايات الكبلوطى عن الكنوز السرية ، وطول الوقت كان ذلك الفتى يدقق النظر فى تلك اللطخة الزرقاء فى عينه اليسرى . وحين انتهى ، ضجّا بالضحك ضاربين بأيديهم على البسط حتى انفجر الامتعاض على وجه الجرسونه البافارية الثقيلة الأرداف .

عند الساعة الحادية عشر تقريبا ، ودّعه وعاد إلى شقته هادىء النفس وسعيدا إلى حد ما . وبعد ان شرب كاسين متتالين من « الكونياك » تمدد على الفراش بحذائه وبكامل لباسه . ووسط الصمت والهدوء ، سرح بذاكرته فى الماضى : وفى سنوات طفولته البعيدة . وراحت الصور تتسابق فى ذهنه بطيئة مرة ، وسريعة مرة أخرى . وبينما هو يمارس تلك اللعبة الممتعة والمسلّية فى آن ، رنّ ناقوس الباب . وفى الحال فتحه دون أن يتردد ولو لحظة واحدة ، ودون ان يطوف بذهنه ايّ سؤال عن ذلك الغريب الذى تجرأ على أن يزوره فى مثل تلك الساعة من الليل . ولم يندهش حين وجد نفسه وجها لوجه مع ذلك الفتى من قوم الغرابة الذى كان التقاه اواخر المساء ، وكأنه على موعد معه . ومتوترا ، وعابسا ، وعيناه تشتعلان حقدا وغيظا ، اندفع ذلك الفتى داخل شقته دون أن يحييه أو ينظر إليه . وحين وصل إلى قاعة الجلوس ، وقف وراح يتأمل باشمئزاز اللوحات والصور التى تزين الجدران . ثم اقترب من الكتب . وبعد أن تصفح البعض منها راح يمزقها ويرفسها برجليه . وكان كلما سعى إلى تهدئته أو حاول منعه من ذلك ، صاح فيه صيحة تجمده فى مكانه دون حراك ولا كلام . ومع مرور الوقت كبر خوفه ، فراح يرتجف وكأنه يقف عاريا تماما وسط الثلج . ثم فجأة بدأت الشقة تتسع ، وراحت تتمطط وتتمطط حتى تحولت إلى باحة من الأسمنت ، عارية وموحشة مثل باحات السجون . ومن فوق الحيطان الرمادية العالية التى تحيط

بها . اطلت رؤوس شقراء ، وراحت تتأمل المشهد بعيون شرسة وباردة وبوجوه كأنها وجوه الموتى المحنطين وازداد الفتى ضراوة وعنفا . وارتفع صوته مهددا ولاعنا ومتوعدا . ولما بدأ يتوسل إليه ويترجاه أن يكف عن ذلك ، ارتمى عليه ، وجرّده من ثيابه في رمشة عين ، ثم شرع يجره هكذا على الأرض الصلبة الباردة .

وظل يجرّه ويجرّه حتى رأى الدماء تتدفق من جميع جسده . وبعد ذلك كمّم فمه ، وأوثق رجليه ويديه ، ثم ألقاه مثل نواة تحت شجرة ضخمة تنتصب فوق جبل عال يغلفه الضباب ، وصاح مناديا في قومه . وفي الحال أحاط به الغرابة . وكانوا في هذه المرة نصف عراة مثل الهنود الحمر في افلام « الوسترن » ، ورؤوسهم محلوقة تماما ، وعلى وجوههم العريضة والطويلة ، رسوم غريبة بالأسود والأحمر والأخضر والأزرق والأصفر . وبعد أن أشعلوا نارا امتد لهبها حتى تجاوز أعلى الشجرة ، راحوا يدورون حوله ضاربين الدفوف : دجتدق دق ! تجتد قدق ! تجتتدقدق ! تشتتقق ! تشتق ! تشـدق ! تجتدق !

ومنشدين مدائح وأذكار بلغة لم يفهم منها كلمة وفي لحظة ما انتبه إلى أن كل رفاق صباه يجلسون على أحد فروع الشجرة ، متأملين المشهد واجمين وملتفين ببعضهم مثل فراخ خرجت لتوها من البيضة . وفي وسطهم ، كان ولد الكبلوطي يقرفص متعبا وحزينا . وعلى وجهه المحفور بالتجاعيد ، اليأس والخوف . راح يتململ ، ويحرك يديه الموثوقتين في إتجاههم . وحالما انتبه الغرابة إلى ذلك ، انقطعوا عن ضرب الدفوف وعن الانتشار ، واندفعوا نحوه عاضبين وسكاكينهم الطويلة تلمع في ضوء اللهب . وفي اللحظة التي كانوا يتأهبون فيها لذبحه من الوريد إلى الوريد ، استيقظ .

كان لا يزال ممددا فوق الفراش بحذائه وبكامل لباسه . وكانت ساعة الراديو الالكترونية تشير إلى الثانية صباحا . وفي الخارج كان بافاريان سكرانان يرددان بصوتين متعبين ومضطربين :

IN München steht ein
Hofbrauhaus - Eins, Zei,
Gsuffa...*

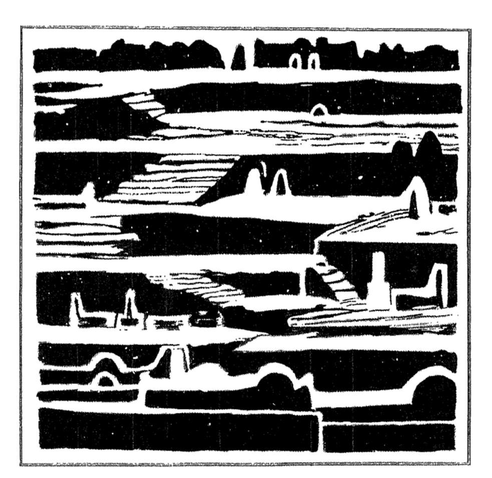
* اغنية يغنيها البافاريون في اعياد البيرة .



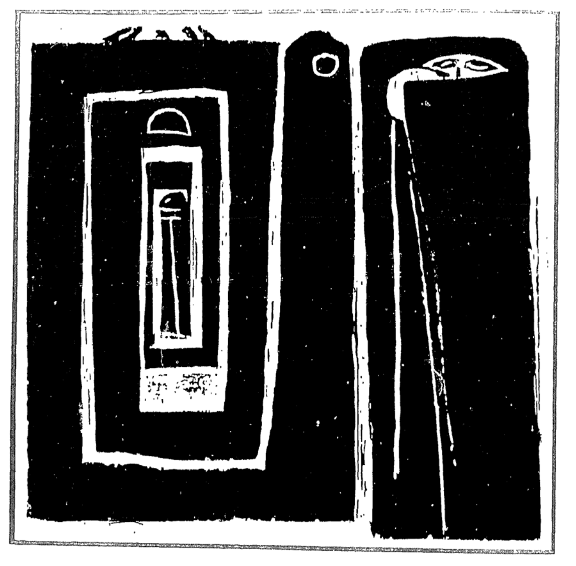
فتحى أحمد



قصيدة للشاعر مظفر النواب عن فلسطين



طرنا الجبل احدى قرى المنيا



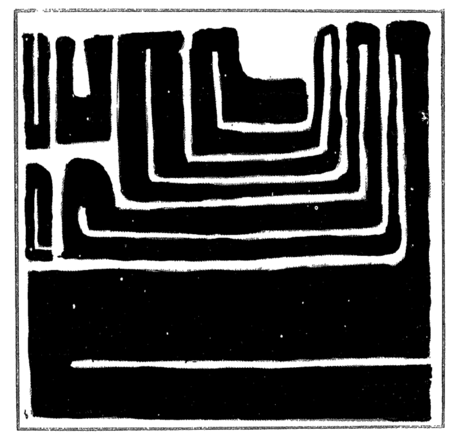
مسلسل القرية المصرية



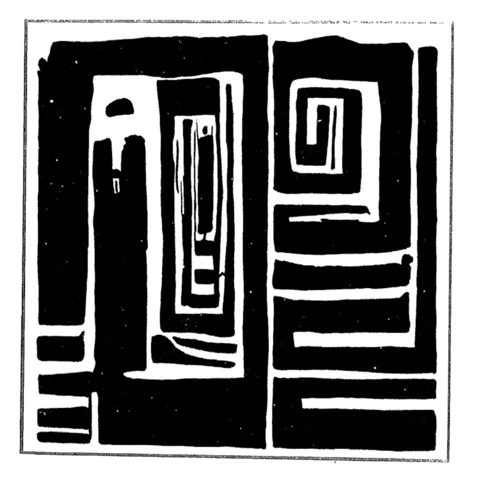
المجاعة في افريقيا



مسلسل القرية المصرية



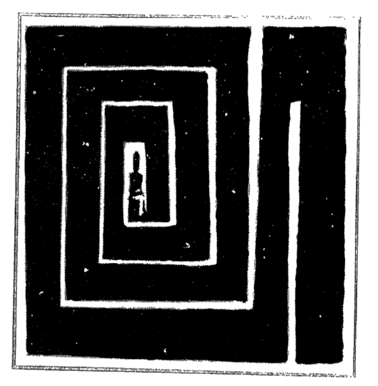
مقابر الهوبنجاحمادى



الاطلال



تكوين



قدس الاقداس

محمد على زرقه

انطباع

● ● عندما اخذت انقل بصرى بين هـذه اللوحـة او تلك : من لوحات الفنان التشكيلى فتحى احمد ، محاولاً ان استنطق خطوطها والوانها .

فاجانى صاحبى بالسؤال ؟

ماذا يريد الفنان أن يقول ؟

هل تجد فى هذه اللوحة غير مزيج من الخطوط والالوان ؟

ماذا تمثل هذه النوافذ المقفلة والابواب ؟

وهل لهذه الجذر المتطاولـة ، التى تغيب فى بحر من الألـوان من وظيفة ؟

والتفت إلى صاحبى وسألته بدورى :

هل أوحت لك بشىء ؟

قال : بلى .. بالفراغ الذى لا حدود له .. بمحيط غارق فى الفراغ . يقتحم الضوءُ المتسللُ عليه خلوته . . كأنه ينبوع يتفجر فى عمقه . ثم يسيح من هذه الطاقة الوحيدة .. ويتوزع .. فإذا ما تواصلت توافير اللون الأحمر الدموى .. أربكت الفراغ .. وصدمت أشطان الظلمة : ذات السواد الحالك .. فارتدتْ وجلة .. وساد الفراغ ..

الا ترى كيف يعجز اللونِ الرمادى الرديف .. أن ينجدها .. فيضيع — بدوره — فى غلائل الفراغ ؟ .

هل ترى فى اللوحة غير ما أراه ؟

قلت : ابدا .. لا ارى غير ما رأيت !

ولكن قل لى : ألم تجب على سؤالك بنفسك ؟ .. وأن ما أوحته اللوحة إليك فيه الكفاية ؟ لقد قالت اللوحة لك كل شىء .

الا تشاهد معى ان هذا الصراع الذى نلمحه ، عندما نستنطق ملامحها . وهو يتسلل خفية — تارة — ويتدفق صاخبا — تارة أخرى — مندفعا من بؤرة قصية ، فى زاوية من زواياها .. أو قل .. من عين واحدة متفتحة . وكأنه قذيفة تنطلق من فوهة مسدس غير مرئى .. لتصرع الجسد الميت ؟ .

الا تراها .. وهى تسد على الموت المكان .. بشارة بالتفتح بالجديد .. بالحركة .. بشارة بالمستقبل ؟

الا تشاهد النوافذ المغلقة .. والأبواب والجدر .. التى تشير إليها : مستفسراً عن وظيفتها . وكأنها السدود تنتصب فى وجه هذه البشارة .. تحاول : أن تصد تدفق الينبوع .. تحاول : أن تميت الانطلاقة الواعدة .. مؤبّدة سمة الجمود والرتابة .. يشيعها اللون الأسود ، فى معظم أرجاء اللوحة .. فلا يستطيع ؟! .

الا تشاهد الطلقة — إياها — وقد تحررت من طوقها ، لتنساح وتمتد ، حتى تعم جسد اللوحة . باعثة فيه دفقة الحياة .. أعنى الحركة ؟

اليست هذه هى الملحمة ، التى أو جزها الفنان ، فى خطوط بسيطة مختصرة .. والوان وحيدة قوية غير معزولة . يود أن يفسر لنا بها : (جدلية الحياة) وجوهر حركتها . بأبسط شكل ، وأوجز عبارة ؟ فى رموز حية — على إيجازها — تمثل الواقع .. كما يصطرع فى عقل الفنان المتمرد .. لا كما يرسم فى خياله النزوع نحو التحرر .. وربما الأمل ؟ .

إننى : اقف امام اللوحة مثلك يا صاحبى .. ولكننى لست حائرا أتوه فى مجاهلها ، فلا ارى نهجها الصحيح . بل يذهلنى صخب هذا الصراع ، مع أنه يبدو لى ولك صامتا . ولا عجب : فنبض الحياة الذى يخفق بين جوانحها هو الذى يتحدث . ويكون حديثه مفهوما لنا ، لانه يتجاوب مع نبضنا (نبضى ونبضك) . يحمل إلينا — بالرمز — ما اراد الفنان أن يقول .

الا يكفى هذا التجاوب الحى والخلاق : بين إبداعات الفنان وبين عقول المتلقين لفنه والمعجبين بإشارات أخيلته ؟ .

إننى استطيع ان اتصور — بلا مبالغة — من تأملى العميق فى صراع الوانه وصخبها .. وهى تفترش بعض منابع الضوء فى اللوحة ، فى بحر ساج من الصمت . وفى تعانق الخطوط : رغم تقاربها وتباعدها ولا نهائيتها .. وفى تلازم المتناقضات ، على بساط حى ، يتأجج فى تداخل عفوى للظلال والضوء ..

إن نفس النبض ، الذى كان يعزف على أوتار أحلام يقظته ، او فى حنايا أخيلته الضبابية المبهمة . هو الذى يدفع الريشة فى يده ، فتتمايل ولا تميد . فترسم مع اهتزازتها تلك الملامح التى لا تحجبها عتمة او ضباب . فيتصاعد مع الحانها جيشان نفس متمردة .. يمور فى داخلها قلق متحفز .. كما يكون عند أى فنان أصيل .

وبهذه الوسيلة يكشف لنا الفنان برموزه هذه : عن ذلك النزوع والشوق ، المتململ فى خبايا عقله الباطن . باحثا فى ثنايا الخطوط والألوان .. وتداخل الأضواء والظلال ، عن الدروب الصعبة التى تتخايل للفنان (مختفية ظاهرة) فى غمرة مخاض مجتمعى يؤوده عنفوان الطلق عند ولادة الحقيقة .

ولذلك ايضا : يتاح لى ، بتأمل واع وصبور . أن اشاهد مثله : كيف يرفض الواقع الذى لا يرتضيه ، فيتبجس الحق فى جسد الواقع المرفوض . وينطلق عبر الوانه القوية ، بعنف وصخب .. ليشعل فى معظم لوحاته السنة الضوء . مندفعة او متسللة ، فى اكثر من تيار

واتجاه . قد لا تراه — بكل مفرداته — بعض العيون ، مثلما يراه الفنان بعين بصيرته . فينقله إلينا : عبر رموزه وإيماءاته التى لابد أن نكتشفها بالتأمل والخيال . الفسيح .. لعل الفنان يأمل أن تنتصر الحقيقة بهذا الكشف فى أخيلتنا ، مثلما انتصرت فى خياله . فتعم الصحوة العقول .

وفى ألوانه القوية الصاخبة .. وفى إيماءاته المختزلة . حقائق تتعدى أبعاد اللوحة المرئية .. حقائق تكمن فى خلفية الصورة ، كما يقولون . مع أنها : قد تبدو للبعض .. خاوية .. فلا يرون ما هى مشحونة به من أطياف .

بدأت أحاور صور الفنان فتحى أحمد ، منذ أكثر من ربع قرن .

جمعنى به مجلس شاعر رقيق ، تعرفت به فى دواوينه . فاكتشفنا : (الشاعر وأنا) : فى لوحات هذا الصعيدى الشاب فنانا واعداً ومتمرداً . ذلك أننا : اكتشفنا فيها قصائد أخرى ، تنافس قصائد الشاعر يقرؤها النظر الحالم : مرسومة بالخطوط والألوان . تتحدث بلغة الضوء والظل .. لا بالكلمات .

وقد أتاحت لى حواراتى المتواصلة : مع الفنان ومع فنه : أن أكتشف فى إهابه : إنسانا منطويا ، متمرداً رغم صمته .. ينطوى على نفس متعطشة لمعرفة الحقيقة . شديدة التمرد على واقع لا ترتضيه ، ليس لها من سبيل للتعبير عن حقيقتها ، غير الألوان والخطوط .

أسرتنى خطوطه الساجية ، المسترسلة فى أبعادها اللانهائية .

سمعت فى ضجيجها : ملامح أعلى صوتا من كل ما يقوله البعض منا .

ولأنه كان فنانا مجتهداً دءوبا . فقد استطاع أن يكتشف لنفسه : دروبا خاصة به سواء . أكان ذلك فى فن (الجرافيك) الذى أتقنه وأبدع فيه . أم كان بلطخات الألوان الزيتية .. أم بخطوط الحبر الصينى الميتة الحية معا ؟

دروبا .. كانت تقوده — دائما — إلى ارتياد المجاهل التى لا ينفك يحلم بأن يطويها .. بلمحة عين ! .

وكان اللون الأحمر الدموى المتفجر .. من بين ألوانه .. هو الذى يفتح أمامه السبيل . لأنه : كان أقوى وأجرأ ما فى لوحاته من ألوان .

كانت الألوان (الردفية) المتعددة .. والمتدرجة : حين تزحم فضاء لوحته . يبرز اللون الأحمر المتدفق من بينها : أشد عنفا . وأعلى نبرة . وأجهر صوتا . فيسد أمام غيره منافذ الانطلاق .

كنت أتنقل بين الأطلال المتناثرة ، فى الكثير من لوحاته . فتبدو لى — فى الوهلة الأولى — وكأنها .. نصب ضائعة . قد داخت تحت ضربات قدر مسيطر مجهول . أو أنها : مجرد أجساد محنطة ، مستسلمة ، لا تبدئ ولا تعيد ! فإذا أطلت التأمل فيها : بدت لى حية تتحرك . ولمحت ألسنة من النار الخفية ، تنطلق من مكامنها .. تمجها بؤر . تحاول الألسنة أن تتسلل منها : مترددة أو مندفعة . فتربك رتابتها الظاهرة . فأتصور الفنان : وهو يضرب بريشته الواثقة وجه اللوحة ، إنما يحاول أن ينقل إليها — عبر تلك البؤر — تململه . فتنفتح عيونها الغافية . مستيقظة على ضربات ريشته . فتتبجس من منابع بؤرها المشتعلة : سمفونية من الألوان . وفى بؤرتها الحقيقة .

بـــدر نشـــأت



النـــــوم

رأيت أن أتحدث مع الشاويش عطية فيما قدمت من أجله .. فلم أكن أدرى إلى متى تمتد هذه الجلسة .. اللاعبون الأربعة إلى جوار عطية حول المائدة يخيم عليهم القلق والتربص .. منهمكون فى التحديق إلى ما بين أصابعهم من ورق الكوتشينة .. وعطية حانق مهموم تزداد خسارته دورا بعد دور

المقهى صغير كصندوق ضيق غير بعيد عن قوة مطافىء المدينة حيث يعمل الشاويش عطية .. عمال وجنود متلاصقون .. والكلوب المتدلى من السقف يوش فى نغم مستمروضـــوءه لمريض يلهث على الجدران المتسخة .. واحتراق دخان المعسل برائحة العرق وصراخ المتحدثين وأنفاس الموجودين .. وراديو صغير لا يستمع إليه أحد يكاد يمزق بصوته المزعج أركان المقهى وهو يردد أغنية الجندول ..

رأيت أن أتحدث إلى عطية .. فقد كان على أن أصحو فى السابعة صباحا لأحضر امتحان الدور الثانى .. ولم أكن أدرى كيف أبدأ الحديث وكيف أقول لعطية وسط هذا الجمع إننى قدمت لأنام عنده الليلة .. وأننى مرهق من السفر متعب أشتهى النوم ..

الظلام فى الخارج شديد .. وعلى الناصية الأخرى من الطريق صف طويل بائس من عربات الحنطور تبدو كالأشباح .. جيادها الضامرة تربض فى سكون وتحنى رؤوسها المتعبة إلى الأرض وتغوص حوافرها فيما تجمع تحتها من مياه البول والمطر .

عطية منهمك فى اللعب منشغل بخسارته .. والموضوع محرج مخجل وأنا مجهد متعب .. وباكر امتحان الدور الثانى .. والساعة قد جاوزت الحادية عشرة مساء ..

لكن كيف أبدأ الحديث .. وماذا أقول ؟

وكان لاستقبال عطية الفاتر لى حين دخلت عليه المقهى أثر كبير فى ترددى .. فقد رفع وجهه عن الورق لما رآنى .. قال بجمود :

— أهلا .. اقعد ..

وعاد يلعب .. مضت ساعة كاملة لم يحدثنى خلالها ..لم ينظر إلىّ .. فكيف افتح له الموضوع .. والوقت يمر .. فكرت أن أترك المقهى وأغادر المكان الكئيب .. لكن إلى أين أتجه ؟ وأين أنام ؟ وأبى لم يعطنى نقودا لأنزل فى أحد الفنادق وطلب منى أن أبيت عند عطية هذه الليلة .. فهو صديقه وبيته مفتوح لكل من ينزل من أسرتنا إلى المنصورة ..

تجرأت أخيرا وملت على عطية .. قلت له بصوت خافت :

— أنا وصلت بقطار التاسعة .. وباكر امتحانى ..

اعتقدت أن عطية سوف يدرك ما أعنيه .. ولكنه مال بوجهه ناحيتى وشخط فى ضيق كأنه لم يسمع :

— ايه .

اندفع الدم ساخنا إلى وجهى وهرول فى جسدى اضطراب رذيل .. قلت متلعثما :

— الامتحان .. باكر ..

اعتدل عطية فى جلسته وعاد يفحص أوراق اللعب وهو يزوم :

— أووم ..

ومضت فترة ثقيلة .. استبدل عطية خلالها ثلاث ورقات وعاد يطل بحذر فى أطراف الورق ثم مال على فجأة وقال بسرعة وكأنما يود التخلص منى :

— مانت تعرف البيت .. اسبقنى يا أخى ..

قمت منفعلا ساخطا وقد تملكتنى رغبة فى الفرار لم أقل له أننى لا أعرف البيت .. وإننى لم أزره من قبل . وإن كل مرة قابلته فيها كانت فى مقر عمله .. أو فى المقهى ..

الهواء رطب والسكون شامل وأنا أسير فى الظلام .. لم أعد أفكر فى عطية ولا فى منزله .. لم أفكر كيف أمضى الليلة وأين أنام ؟ .. ولعلى لم أكن أفكر على الإطلاق .. مضيت أسير طليقا منتشيا والطرق مظلمة مقفرة .. وأنا أنقل النظر بين أنوار المصابيح البكماء وأبواب المحال المغلقة .. كل شيء كان مظلما كئيبا والهواء يطير ببعض الأوراق ويجرها على الأسفلت اللامع ..

لمحت عن بعد شبحين .. كانا عند مفترق الطرق يتحدثان .. عرفت منهما توفيق .. الذى ما ان رآنى حتى اقبل يحتضننى مهلّلاً صائحا :

ــ اهلا .. اهلا .. اين انت يا عم ؟ ما صدقت إن الدراسة خلصت وسافرت البلد .. ابهجنى استقباله وهزتنى حرارة كلماته .. إلا اننى افقت من نشوتى حين سألنى وانا اسير إلى جواره :

ــ إلى اين ؟

وجمت قليلا واجبت دون تفكير :

ــ كنت أبحث عن لوكاندة ... عندى ملحق باكر .. ملحق عربى ..

صمت توفيق ..

شعرت ان أكذوبتى جاءت سافرة مفضوحة .. فالطريق الذى نسير فيه كان يقود إلى منطقة شعبية نائية .. واللوكاندات لا توجد إلا بالشوارع الرئيسية بوسط المدينة او فى ميدان المحطة ..

ابتسمت فى تكلف .. وطال بيننا صمت قلق لم يكن يقطعه إلا وقع اقدامنا فى ارجاء الشارع المقفر ..

وفى نهاية الطريق افترق ثالثنا .. وبقيت مع توفيق نتابع السير .. كان إلى جوارى يمشى مطرقا واجما كأنه يحمل هما .. وكنت أحس بما يختلج فى صدره من مشاعر وما يدور برأسه من افكار إخال انها حول استضافتى وتلك الظروف اللعينة التى ساقتنى إلى لقائه فى تلك الساعة المتأخرة من الليل . وربما كان يفكر فى طريقة تمكنه من الإفلات . إلا انه توقف فجأة أمام بيت مظلم قديم .. رمقنى بنظرة مضطربة ... قال باقتضاب

ــ تفضل .. هذا بيتنا .

لم أصدق ما نقلته أذناى وابتسمت فى خجل .. وربما يكون توفيق قد توقع منى ين اعتذر .. ولكننى لذت بالصمت .. ولم يجد توفيق إلا أن يواجه مصيره ويخطو إلى البيت فتبعته ..

كان مدخل البيت بارداً حالك الظلمة .. فأخذت اتحسس مواقع أقدامى على الدرج الخشبى الخرب الذى كان يصيت تحت خطواتى وأنا اصعد خلف توفيق ..

ولست أدرى لماذا تذكرت كمال إبراهيم حين التقينا بحوش المدرسة وبيد كل منا ورقة امتحان اللغة العربية وهو يقول يائسا :

ــ خلاص .. ملحق ملحق .. اقرأ ورقتى ..مكتوب عندى النخلة .

لكن عبد العال قنديل الذى يطلع الاول على الفصل دائما .. تدخل بيننا قال :

ــ .. موضوع الإنشاء عن النحلة ..

قالت مفجوعا :

ــ يا خبر .. أتعرف أننى قرأتها النملة .. وكتبت عن النمل ..

كان توفيق قد وصل إلى باب الشقة فى هدوء ولا أنسى وجه الأم وهى تفتح لنا الباب ... كانت عجوزا ضامرة تحمل سراجا فى يدها وضوؤه الأصفر يتراقص على وجهها المجعد .. لم تشاهدنى الأم إذ كنت فى أسفل الدرج .. ظنت أن ولدها بمفرده كالعادة فصرخت فيه ثائرة :

ــ أين كنت حتى الآن ؟ .. أليس عندك دم ! . ألا تعرف أننى مريضة لا أقدر أن أفتح لك فى هذا البرد .. متى تعقل ؟ .. متى يتوب عليك ربنا .. دعك من أولاد السوء الذين تصاحبهم .. دعك ممن يسهرونك لنصف الليل .. ويضيعون فلوسك ... انجر ادخل ..

نظر توفيق حواليه ومع أننى لم أكن أشاهد وجهه فى الظلام إلا أننى أحسست بما هو فيه من خجل واضطراب .: سمعته يردد فى خشونة :

ـــ وسعى السكة ..

ثم التفت إلى وقال ببساطة مصطنعة :

ـــ تفضل ... اطلع ..

وأظن أن الام قد نظرت إلى قبل أن تختفى خلف الباب إذ شعرت بالدمـــاء تعدو ساخنة فى عروقى والعرق الرطب يتندى على جبهتى .. صعدت الدرجات الباقية وسرت خلف توفيق فى رواق مهدم تفوح منه رائحة عطنة إلى غرفة صغيرة لا تحوى من الفراش سوى سرير عتيق ومائدة قذرة ودولاب عار من الطلاء وكنبة تقبع فى أحد الأركان .

وبدات الام تصعدنى بنظرات عميقة جافة وتكلف توفيق المرح وهو يخلع ثيابه وأخذ يحادثنى فى مواضيع شتى .. وانا انصت إليه واجما وارد عليه فى اقتضاب .. والأم تلتهمنى بنظراتها البكماء وتزم شفتيها فى عبوس فبقيت مضطربا اتحاشى النظر إليها وقد لازمنى شعور فأر صغير يطارده قط ماكر ..

قدم إلى توفيق جلبابا قذرا تفوح منه رائحة الطبيخ والعرق وطلب منى أن أرتديه .. خفت أن يكون جلبابه الوحيد .. فرفضت فى إصرار وانا أؤكد له اعتيادى النوم بالملابس الداخلية ..

ارتدى توفيق الجلباب وصعد إلى السرير وطلب منى أن أصعد إلى جواره ... لم أكن أصدق أن توفيق ذلك الشاب الأنيق النظيف الثياب دائما يتخذ مثل تلك الغرفة البائسة سكنا له .. كنت أعرف أنه يعمل كاتبا فى أحد المصانع وأنه يعيش فى حدود دخله الضيق .. ولكننى لم اتوقع أن تكون هذه امه .... وهذا مأواه .. وتلك حالة بيته ..

كان الغطاء قطعة قماش منخول لعلها كانت بطانية فيما مضى جمع توفيق طرفها تحت جسده وترك لى ما يكاد يستر فخذى العاريتين .. بينما كانت المخدة تحت أصداغنا متسخة بلون الطمى اختلط بها العرق والتراب وشحم الدهان الرخيص الذى يصفف به توفيق شعره ..

وعلى الكنبة اختفت الأم تحت غطاء داكن كبير ولم يعد يظهر منها غير وجهها الساكن الباهت وجدائل شعرها الموشاه بالشيب وصدرها الضامر وهو يعلو بالغطاء وينخفض ..

جال بخاطرى وانا انظر إليها أننى ربما اشغل مكانها الآن على السرير وانها ربما اعتادت ان تنام إلى جوار ابنها .. وبدت لى الكنبة غير معدة للنوم.. فلم تكن مفروشة بحشية من القطن كما تفرش الكنب بل كانت مغطاه مباشرة على الخشب بقطعة من قماش سميك لعلها بطانية مهترئة أو سجادة متآكلة ..

تألمت لذلك كثيرا وأكبرت فى الأم هذه التضحية وبقيت من وقت لآخر أنظر إليها واحس أنها غير مستريحة فى رقدتها .. وأن صلابة الخشب تؤلم جسدها الضعيف وانها أرقة مستيقظة وإن بدت مغمضة العينين ..

كنت يقظا والكل فى سبات .. فأخذت أجيل النظر فى أرجاء الغرفة التى ألقى السراج لهاته الاصفر فيها وربض الظلام بأركانها .. وكان الحبل المتراخى الممتد من أعلى الباب إلى الدولاب يحمل ثيابا مغسولة يلقى على الحائط القريب ظلالا قاتمة ويرسم عليه أشباحا مزعجة كانت تتجسد فى عينى كخيالات أجساد مشنوقة معلقة ..

تهتز فى وحشة وكآبة يرين عليها صمت الموت ورهبة الإظلام ..

بينما السكون الناعس يقطعه صوت رتيب يتعالى من الرواق المظلم خارج الغرفة لانسكاب نقط من المياه فى إناء فارغ .. كان دويها المنتظم يتعاقب فى الصمت الموحش .. ولست أدرى ما طرأ على ودفعنى إلى تتبع تلك النقط المتعاقبة بالاحصاء فأخذت أعدها ساهما ..

تقلب توفيق فى الفراش وأولانى ظهره جاذبا بين فخديه ما كان يسترنى من غطاء فصرت عاريا .. أحسست بالبرودة تسرى فوق جلدى والهواء القارس يصطدم بساقى العاريتين .. حاولت أن أجذب الغطاء برفق ولكنه لم يطاوعنى .. فقد تجمع ملتويا بين رجلى توفيق وتحت جسده .. كانت البرودة قاسية فأخذت أخفى ما تعرى من جسدى بذراعى وجمعت نفسى متقلصا حتى لامست رأسى ركبتى ، وبت ساهدا أرتعش وأنتفض ، لم يجل بخاطرى ما ينتظرنى غدا من امتحان .. إذ استحوذت الرغبة فى الدفء والنوم على كل أفكارى بينما صار تساقط نقط المياه فى الإناء الفارغ مصدرا للتوتر والانزعاج ..

ابتدأت عيناى تنصبان على الحائط ولا تفارقان الأشباح التى ترسمها الظلال .. ومضى خيالى العقيم يستخرج منها مناظر متباينة ويخلق أجواء غريبة لاحت لى الظلال هذه المرة كطريق ممتد طويل تجمد فيه النسيم ، خمولا ورقد عليه الضباب بينما الأشجار العتيقة تلهث فى بلادة .. وصف طويل من البنات والنساء المزقى الثياب يسرن فى تلكؤ ويرتمين على الأرض فى إعياء .. الأطفال يبكون فى صمت والنساء تجهشن فى صوت مكتوم ... ثم ها هو أبى قادم من بعيد مهيب الطلعة صارم الوجه يزعق غاضبا فى .. يا خايب .... يا ساقط ... يا ساقط ...

شعرت بمن يهزنى بشدة .. ففتحت عينى كالحالم تعرفت على توفيق بصعوبة لما جاءنى صوته غائرا يقول من بعيد :

ـــ صح النوم .. الساعة خمسة ... وأنا ذاهب للشغل ..

كنت غائباعن الوعى ... ولم أدر إن كنت قد قلت له شيئا أم لم أجبه .. فقد وجدتنى فى الطريق أطوح قدمى .. الشوارع مقفرة خالية .. الهواء رطب لزج .. ونور رمادى ينتشر والبيوت تنعس فى عتمة الليل المنسحب .. كل شىء هادىء نائم .. بعض قطط وكلاب تتعارك حول أكوام الزبالة وتبث فى الطرقات بعض الحياة والحركة ..

وانطلق أذان الفجر يجوب عن بعد آفاق المدينة .. تتداخل أصداؤه فى السماء هامسة نائية كأنها تهل من عالم آخر ..

كانت الساعة قد جاوزت الخامسة والامتحان يبدأ فى الثامنة .. بين أذهب ؟ .. كى أمضى هذه الساعات الثلاث ؟ ...

داخلنى شعور مباغت بأننى وحيد غريب .. منهك مجهد .. بى رغبة لا تقاوم فى أن أتمدد وأستريح .. وأن أنعس .

اجتذبتنى ثلاث درجات رخامية تحت باب منزل مغلق .. كانت تلمع .. الرخام بارد مندى بالرطوبة . لكننى استرخيت بجسدى وأسندت ظهرى إلى الباب وركنت رأسى .. انسابت راحة غريبة فى أطراف .. خدر جميل أثقل جفنى .. أغلق عينى .. لازالت أمامى ساعات ثلاث .. الوقت طويل .. والنوم لذيذ ..

ممـــدوح عـــدوان

سكيتشـــات

أم عبد الكريم

كانت امرأةً زاهيةْ
لم يجئها البنون
وكانت ترتب أيام زوج حنون .
بعد أن يستريح بغنوته
تحمل السطل نحو « السبيل »
لتحدث جاراتها
عن حياة غدت خاويه
رتبت أن تجيء له
بفتاة لتنجب ..

زفته ،   بشَّرتِ الجاراتِ بالحمْل ؛

فى عجل زغردتْ

لتبشر بالولد الأول

استقبلت من يهنىء

ثم انحنت تتضاءل فى زواياه

وابتدا الضوء يخبو

الخطوط تغضن سحنتها الباكيه

زاد أبناؤه   ملأوا البيت فوضى

وظلت ، كعادتها ، ام عبد الكريم

تجىء بسطل إلى « فيجة » نشفت

لتساهر جيرانها

حيث لا يُقبلونْ

عندهم فى البيوت الصنابير

لكنها تتوكأ مرتاحة .. جانبه

وهى تحكى عن الزوجة الثانيه :

كيف تنسى الصنابير مفتوحة

تتحدث حتى تكلَّ

فتسند مرفقها للجدار

تروح بوقفتها غافيه

نوستالجيا

إنها ليلة هادئه
مطرٌ ...
ومزاريب تشرخُ رعدً
كأن جبالا يقوضها غضبٌ
والرياح تئن وتزعق ...
لكنها ليلة هادئه
الشبابيك مسنودةٌ
والكبار ينامون بين تغمغم أحلامهم
وبقايا من الجمر فى الموقد المتراخى
واحضان جدتِىَ الدافئه
ليلة هادئه
لم يعد عندنا
غير هذا الهجوع الرخيم
وحكاية جدَّتىَ الهاتئه :
فارسٌ ..
وجبيته نائيهْ
وقصور وحاشيةٌ وعدو لئيم
وأجراس سحر على شجر

ورحيل إلى خطرٍ

فارس ينتهى من مخاطره ويؤوب ،

نؤوب إلى القرية الغافيه

العوالم هادئةٌ

والمزاريب تلمع أصواتها تحت برقٍ

نسالم أقدارنا

وتتراخى الجبال ، الجفون ، الليالى ،

وتكمل نايات ريح الجبال

ترانيمها الباكيه

● ● ●

أســـــــماك

هل تلعب الأسماك وسط الماء

أم تضجر ؟

هل خوفها هو سر يقظتها ؟

أم الماء القراح

يوائم الأسماك كى تسهر ؟

ولعلها فى الليل تخلع ماءها

تدنو من الشطان تسترخى لكى تسمر

ولعلها ،لولا ضجيج الناس ، تخرج فى النهار

تزيد وهج جمالها بالشمس

تجعل لونها أحمر .

طارق على حسن

موتسارت الطفل ..
موتسارت العظـــيم

هناك كثير من المؤلفات التى تناولت حياة الموسيقار الفذ « موتسارت » سواء الشخصية منها أو الفنية ، الإنسان الفريد الذى آمن وعـاش من اجل قيم الحب والسـلام والـدفـاع عن هـذه القيم ، والـذى بـدات البشرية تدرك مدى اهميته وعملقته مؤخـرا بعد ان نظر إليه العصر الرومانتيكى بقدر كبير من التعالى ، على انه الطفل « المعجزة » صاحب الموسيقى اللطيفة الـرقيقة .. مـوسيقى ممتازة جـداً ولكن بهـا سمـات طفولية تجعلها قاصرة !!

ثم بدأ الوعى التدريجى بأن هذا المؤلف العظيم ؛ نقل إلى العالم رؤيا وإيقاعاً وثراء فريداً من خلال أعمال فى كل مجالات الموسيقى والدراما الموسيقية ممَّـا لا يجارى فى مجاله أو عمقه أو تحدياته ، ولم يعد يتهم بالطفـولة بـل أصبحت هذه التهمة إحدى صفات العملقة !!

* بمناسبة احتفال العالم بمرور مائتى عـام على وفاة المـوسيقار ولفجانج امـاديوسى مـوتسارت (٢٧ ينـاير ١٧٥٦ ـ ٥ ديسمبـر ١٧٩١)

مات موتسارت فى قمة العطاء والإبداع وهو لم يبلغ السادسة والثلاثين من عمره ، ولعل هذا الموت المبكر من علامات الاستفهام التى يجب أن نضعها أمامنا بعمق ، خصوصاً وأن موته وأسبابه يكتنفهما كثير من الغموض .

مفهوم الطفولة

إن أهمية « موتسارت » ـ حين نعاود الرحلة فى حياته وعطائه ـ تكمن فى أنه أثار لدينا تساؤلات حيوية على عدة محاور .

أحد هذه المحاور ما علمه لنا وللحضارة الغربية ـ التى استفادت من هذه المعرفة استفادة عظمى ـ عن مفهوم الطفولة ، وكيف ساهمت حياة موتسارت فى تغيير المفهوم الذى كان سائدا عن الطفولة من قبل ، فهذا الطفل المعجزة كسر القوانين المعتادة والسائدة وحرك الفكر الإنسانى تحريكا مذهلا ، فكان طفلاً معجزاً وبالغاً معجزاً ايضا . وهذا حدث فريد ومزلزل للمفاهيم القديمة السائدة من أن الطفولة حالة نقص وقصور ومحدودية ـ وأن « الطفل المعجزة » حالة شاذة تؤكد المفهوم ولا تتحداه ، فهى حالة سرعان ما تنطفىء ليتحول إلى بالغ عادى أو حتى أقل من عادى .

موتسارت « الطفل المعجزة » ، باستمراريته ليكون « البالغ المعجزة » أيضاً ـ فتح المجال للثورة الهائلة فى الفلسفة وفى المفاهيم وفى الطب النفسى وعلم النفس ، والتى تحولت إلى الاهتمام بعالم الطفل ورؤيته لنفسه وللآخرين ، وتولدت النظريات عن مفهوم « العبقرية » وعلاقتها بالحفاظ على بعض مواصفات الطفولة لتستمر عبر البلوغ والنضوج بل تتخلل الحياة بأسرها .

الحدث التعليمى الفريد بالنسبة لموتسارت أن والده موسيقى وله مؤلفات عديدة ، ومن هذا حدثت المعادلة التى تولدت منها ثورة فى التعليم . كان الطفل معجزة فى الموسيقى وتواجد فى بيت موسيقى ، بالتالى كانت أمامه أدوات تطوير إمكاناته . وكان والده يعلمه وهو فى سن الرابعة ، فلم يكتف موتسارت الطفل بذلك التعلم بل كان يطور ما يتعلمه منذ البدء ، مؤكداً المواصفات الاستكشافية والابتكارية الهائلة للطفولة

ومن الأشياء الطريفة متابعة كتابات والده عنه لأصدقائه فى بلاط أسقف سالسبورج يقول إنه كلما علمه شيئا ما فإنه يتفوق ويفكر ويطور فيه ! حتى بدأ يكتب كونشرتو للبيانو وعمره خمس سنوات ، وقد نظر الأب إلى النوت الموسيقية التى كتبها الطفل باستخفاف ، ثم صعق عندما وجد أن للمؤلف « الطفولى » بنياناً ومعماراًورصانة موسيقية .

هذه البصمة أو قل الصدمة الشديدة على وعى المعرفة الغربية ، كانت أحد مفاتيح النمو فى الطب النفسى وأحد مفاتيح التطوير الجذرى فى التعليم والتنشئة والتنمية .

كان التعليم بالنسبة للأطفال يرى أنه ينبغى أن يشكل هؤلاء « الجهال » الذين لا يعرفون شيئاً ـ على حسب منظور مسبق يقدمه لهم البالغ الذى يعرف أكثر منهم ولا يرجى ولا يعقل أن يتعلم البالغ من هؤلاء « الجهال » أى شىء مطلقاً .

تطور منظور التعليم إلى أن الطفل لديه إبداع خاص وتلقائى وله طاقات وقدرات استكشافية لا حدود لها وبالتالى من واجب العملية التعليمية أن تبحث عن الإبداع والقدرات الموجودة فى المتعلم ، وأن تتفاعل مع الطفل لتستكشف وتطور إمكاناته وتخدم احتياجات هذه الإمكانات ، وليس للعملية التعليمية أن تفرض على الطفل الرؤيا فى كل مجال فرضاً .

ساهم « موتسارت » بحياته وأدائه فى التأكيد على ضرورة أنه عند تقويم الأطفال لابد من إعادة تعريف المعايير والمقاييس بطريقة جذرية ، ولابد من إدخال المنظور الإبداعى والتزام الكشف الإبداعى ، فلو أن موتسارت مثلاً أدخل الى مدرسة من مدارسنا حيث لم تعد هناك غرفة للموسيقى ولا تعليم ابتكارى ، ليئس وأحبط ولعله تحول فى ظل الإحباط واليأس إلى تلميذ منحرف أو عدوانى ! ولكان من المؤكد أن نظم الامتحان المبنية على النموذج المسبق ستعتبره قاصراً ضعيفاً حيث انه كان منذ الطفولة كلما تعلم شيئاً طوره ونماه وحور فيه !

هذا الطفل المعجزة صمم أن يحمل رسالة للإنسانية ، مؤداها أن الطفل المبدع هدية الثراء والمعرفة التى تقدمها الحياة إلى المجتمع - جيلاً بعد جيل - وقد تلقت بعض المجتمعات هذه الرسالة ، وبنت عليها تغيرات مؤثرة وفعالة جدا ، وبكل أسف لم نتلق بعد هذه الرسالة بالعمق الكافى ، حتى ولو أظهرنا الالتزام النظرى بما فيها من مفاهيم جميلة .

ومن هنا فقد غيّر موتسارت المفاهيم السائدة للتعامل مع الطفل ، فمثلا فى اليابان بدأوا يعرّضون الأطفال لكل أوجه المهارات الإنسانية فى سن مبكرة ليكتشفوا قدراتهم الإبداعية فى كل المجالات .

فإذا كانت الخرافة الأولى التى قضى عليها موتسارت : هى « أن الطفل كائن لا يفهم شيئاً حتى يصل إلى سن البلوغ ويتصرف على حسب المعايير المسبقة التى يفرضها البالغون » .

فقد قال لنا موتسارت أن الطفل هو الثراء الجديد والثراء الأعظم للمجتمعات جيلاً بعد جيل ، فلا تضيعوه واكتشفوا قدراته وابتكاراته وتجديداته .

الخرافة الثانية التى قضى عليها موتسارت هى ما يمكن أن نسميه « بخرافة الكلاسيكية » .

خرافة الكلاسيكية

موتسارت أصبح بالنسبة لنا أبا الكلاسيكيين الذى لا يخطىء ، ولكن القضية المحورية هى أن موتسارت لم يكن يعد فى عصره كلاسيكيا وإنما كان يعد خارجا عن الكلاسيكية بكل المقاييس .

فنحن دائما نقع فى هذا الخطأ ، والذين قدموا أشياء اعتبرت خارجة فى عصرهم ودفعوا الثمن بتقويمهم « كخوارج » ، نأتى بعدهم بفترة ونقول إنهم عظماء ونعتبرهم غير قابلين للخطأ ، بوقوعنا فى هذا الخطأ وإيقاع تلاميذنا فيه نضبب لنا ولتلاميذنا مفاهيم حيوية .

الخط الأول فى حياة موتسارت الفنية وإنتاجه الفنى ، هو الإخلاص للفن الاستكشافى والصدق مع النفس . وهذه ليست معادلة للقبول الاجتماعى أو السياسى . كما أنها أيضاً ليست معادلة النجاح الاقتصادى .

فموتسارت كان يكتب لمتابعة نداء أو رؤية معينة فى نفسه ، وهذا يعد مهما لنا بأعمق مما نتصور . لأننا مرتبطون بحلقة « الفن التكرارى » « وما يريده الجمهور » المرتبط بدوره برؤية معينة ، من خلال إعلام قوى جدا ، وبالتدريج يلعب الفن دور « التدعيم لما هو كائن وشغل وقت الفراغ » وتتوقف عملية التطوير . ولذلك من المهم لتطورنا أن نفرق بين الفن التكرارى والفن الاستكشافى .

وفى أغلب الاحيان لا يلقى الفن الاستكشافى الإعجاب ، من اول مرة ، وإذا نال الإعجاب كان هذا استثناء . ولابد أن نعى بوضوح أن « العمالقة المعترف بهم » من الجائز جداً ، بل من المرجح أن يمروا بفترة من التجاهل بل ومن العدوان ـ وقد تطول هذه الفترة لتشمل العمر كله !

وكان موتسارت استكشافيا لدرجة انه فى السنوات الثلاث الأخيرة من حياته (١٧٨٩ الى ١٧٩١) أصبح فى عالمه وأوساط « القوة » فى مجتمعه مرفوضاً ، وكانت ٩٠ ٪ من خطاباته فى هذه الحقبة خطابات سؤال واستجداء لمجرد العيش ، على الرغم من أنه من أعظم من انروا البشرية معرفة وفنا وهارمونية وتطويرا .

وكان المجتمع « متعامياً » عما يعطيه ويقدمه هذا العملاق . ومأساة التعامى عن العبقرية أو العدوان عليها كانت المحرك لكتابات كثيرة عن موتسارت،منها مسرحية بوشكين شاعر روسيا العظيم « موتسارت وساليرى » ، ثم مسرحية بيتر شافر الشهيرة « أماديوس » التى تحولت فيما بعد الى فيلم ناجح ومشهور .

نأتى لخرافة ثالثة قضى عليها موتسارت وهى :

خرافة « التلحين » وخرافة « الملحن » !

مازلنا نسمى الموسيقى السيمفونى « ملحناً » ونقول إن موتسارت لحن « السيمفونية رقم ٤٠ » فى فيينا ، وبيتهوفن « لحن » السيمفونية التاسعة ، وبرامز لحن السيمفونية الأولى وهكذا . ويلاحظ أن برامز لحن السيمفونية الأولى فى عشرين عاما ! فكيف ذلك ؟

كلمة تلحين لابد أن نواجهها بجدية . ويساعدنا موتسارت على هذه المواجهة .

إن مفهوم اقتصار الموسيقى على اللحن وإيقاع شبه أوتوماتيكى يتابعه وينظمه ، نكران لكم هائل من التقدم والتطور فى إمكانات الموسيقى ومجالاتها . ولقد اشتركنا فى مصر والشرق الأوسط مع كل الأمم بل وتقدمنا عليها موسيقيا عدة فترات فى العصر القديم ، وكذلك كنا متقدمين فى العصور الوسيطة ونقلنا إلى أوروبا كثيرا من موسيقانا ، وكانت موسيقانا وكثير من أفكارنا ورؤانا وحضارتنا ، ومنظورنا الأكثر ليبرالية فى هذا العصر من المنظور الذى كانت عليه أوروبا فى القرن الـ ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، من أهم طاقات التطور والانطلاق فى أوروبا . نقلت أوروبا كثيرا من موسيقانا ومن آلاتنا ومفاهيمنا ثم تولدت هذه العلاقة التفاعلية القوية فى أوروبا . سبق بها المنظور الأوربى جمودنا النسبى ، فنقلوا عنا الكثير وطوروه وأتاحوا لما نقلوا مساحات التفاعل فنبعت طفرة فى الموسيقى ـ ولنا فضل كما ذكرنا ـ هذه الطفرة شملت الهارمونية (التعدد الصوتى الراسى) والبوليفونية (التعدد اللحنى الأفقى) ، والتعمق فى علوم الموسيقى أوجد القدرة على توليد « الحركة » فى الموسيقى ، والحركة لا يمكن توليدها إلا بالتفاعل النابع

من التضاد ، ولا يمكن توليدها بدون التعدد والتعارض الرأسى والأفقى ، وهو ما اقتطعوه لأنفسهم من حقوق وحرم علينا اجتماعياً وسياسياً وموسيقياً .

ومفهوم الحركة فى الموسيقى مهم وعميق وشديد الحيوية وينبع من إمكانية الهارمونية والبلوفونية والتعارض والتضاد الذى يولد النظرية والنظرية المضادة والجماع والحركة ، ثم مزيداً من التعارض الذى يؤدى إلى الأزمة التى تولد الحركة . ومن هذه التطورات تولدت فى الموسيقى إمكانية الحركة . وتولدت من الحركة فى الموسيقى إمكانية التركيب المعمارى . ووصلت الموسيقى فعلاً - ومن جديد - إلى انها أم الفنون ومن أهم التعبيرات عن الحياة بدوراتها وأزماتها ثم انفراجها . والموسيقى قد وصلت فعلا إلى هذا الحلم،أولاً بالعلم الحدسى الذى قاد الإنسان بفطرته الى اهمية الموسيقى ، ثم وصلت الموسيقى مرة أخرى فى منتصف القرن الـ ١٦ تقريباً باختراقات مؤثرة نبعت من العلوم الموسيقية التى بدات عندنا ثم تطورت إلى حد كبير فى الغرب . ومن ذلك التطور امكن ميلاد « المؤلف السيمفونى » ، ونطلق عليه « السيمفونى » حتى إذا كان الذى يؤلف ليس سيمفونية بالاسم ولكن له المواصفات السيمفونية . ومن اهم مواصفات السيمفونية انها معمار وتراكيب لا تعتمد أساسا على الألحان وإن كانت تقبل الألحان ، اللحن فيها يمكن أن يكون موجوداً وجميلاً مثلما نرى عند : تشايكوفسكى مثلاً ، ولكن اللحن ليس هو كل شىء بل هو جزء فى خطة حركة وتركيب ومعمار .

ومن أعمق المؤلفين الذين لديهم قدرة ضخمة على تكوين اللحن الرائع ، ولكنه أيضا القادر على أن يكون بنياناً سيمفونياً خطيراً ومتحركاً إلى ابعد مدًى بدون لحن إطلاقا ، هو موتسارت . وهو فى ذلك يمحو كما اوضحنا مفهوم أن فلانا « لحن سيمفونية أو « لحن » أوبرا ، كما يمحو فكرة أن الموسيقى « تلحين » ، وليست الموسيقى فى أعلى إمكاناتها بتلحين إطلاقاً ، ولا يصح أن نقول ، إن فلانا لحن سيمفونية ، بل الف أو صنف سيمفونية .

الأمثلة الواضحة فى اعمال موتسارت مثلا السيمفونية ٣٨ الحركة الأولى : اللحن الاول ليس لحناً إنما علاقات تركيبية . افتتاحية « زواج فيجارو » هى علاقات حركية تُولد منها حركة إيقاع وتعارض . اى لحن يعمله اى « ملحن » بارع أحلى من « لحن » الحركة الأولى للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن ومن لحن السيمفونية ٣٨ لموتسارت ، ولكن هذه التركيبات « غير اللحنية » عند موتسارت وبيتهوفن هى منصة الانطلاق إلى الحركة التى هى أهم من الزخرفة ، وأهم من مجرد الألحان الجميلة تساق الواحد تلو الآخر دون تركيب أو مبرر .

ومن هنا فخرافة « الملحن » هى إحدى الخرافات التى محاها موتسارت،ويجدر بنا فى عام موتسارت أن نحمل منه وبه هذه الرسالة .

وتذكرنا هذه النقاط بظاهرة من الظواهر فى موسيقانا عندما نقول ، نريد أن تكون عندنا موسيقى سيمفونية ، ونقلد من السيمفونية عملية التوزيع ، نقول بيتهوفن يستعمل اوركسترا هائلا من مائة شخص فلنضخم اوركسترانا إذاً ، وبالاوركسترا طبول وأبواق وآلات فلنوزع عليها كلها ونقدم أصواتا أوركسترالية هائلة تبدو

وكأنها سيمفونية ، وهى ليست بكل أسف سيمفونيـة ـ فالتوزيع وحده لا يخلق من موسيقى الألحان والموسيقى الزخرفية«سيمفونية .

الموسيقى محورهـا وسرهـا وما فعلتـه فى تقدم الأمم وانبثـاق وعيها ، ينبـع من التمكن من مقاليـد الحركـة واستعمـال الأدوات الموسيقيـة لتوليـد الحركـة والذروة ومضاداتها ، والتعارض والتضاد الذى يتولد منه التفاعل الـذى يولـد حركـة وهكذا . وبـالتالى تكـون قدرة هـذه الموسيقى على أن تحمل وتنقل دراما حقيقية وأن تـرى الحياة من منظور درامى وليس من منظور ثبات أحادى غير متحرك ومتيبس وأن تقوم بعمل استكشافى ، وليس قدرة

الموسيقى مجرد تدعيم لما هو كائن وتكرار له ، حتى لـو غيرنا من إطار أو من مظهر هذا الحدث غير الحركى أو بالأحرى هذا الحدث « اللا حدث ».

وأخيرا تحية إلى موتسارت العظيم فى عام موتسارت وفى ذكرى مرور مائتى عام على وفاته أو مقتله !

موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا الساذجة عن الطفل والطفولة

موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا عن « الكلاسيكية » ، موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا عن ماهية السيمفونية والفرق بين التلحين والتأليف الموسيقى .

موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا عن الفن التكـرارى والفن الاستشكافى .

وإلى المزيد من تحديات موتسارت .

فى العدد القادم

رسالة نيويورك : موت الشعر

فريد أبو سعده

في المـرايـا

احملونى
مثل سكيرٍ إلى بيتِ حبيبى
واتركونى
قابعا فى الظلِّ كالوعلِ
أدقُّ البابَ مُحتالاً بأصواتِ المطرْ
اتركونى
فإذا قامَ حبيبى
يفتح الباب ، سأمضى
مثل قطٍّ اسودٍ فى الليلِ ، أمشى فِى مَراياها

خفيفا كالكحولْ
كامنا كالصَّوتِ فى جسمِ الوترْ
هذه الأنثى التى تَعْرُكُ قلبى لن ترانى
وأنا سوف أراها
شاخصا من ورقِ الحائطِ فى هيئةِ وَعْلٍ
وهى تَعْرَىٰ وحدها شيئا فشيئا
مثلما يَعْرىٰ الشجرْ
نهدها يطفو على المرآةِ ، آهٍ
ما الذى يجعل قلبى يتشظَّى الآن فى كلِّ الزوايا
ثم يَهْوِى كحجَرْ ؟!
احملونى مثل سكِّيرٍ
إلى بيتِ حبيبى
واتركونى
ربما ادلفُ من شباكِها كالقطِّ فى لحظةِ سهْوٍ
ربما اسقط فى الشَّعْرِ كوردهْ
أَوْ تَرانى جالسا ما بينَ نهديْها
على شكلِ قمرْ

اتركونى قابعاً فى الظلِّ كالوعلِ
أدقُّ الباب بالقرنيْنِ حتى يُفتَحَ البابُ
فأنسلُّ كريحٍ
أقلب الأشياء فى الفوضى وامشي
مثلما يمشى غزالٌ
بين نهديْها على سطحِ المرايا
آهِ من هذا السفرْ !

* * *

سـهام بيـومى

الطـائـر الأزرق

من تلك الفرجة المستطيلة بين ابنية متفاوتة الارتفاع ، تنتهى بأزقة ضيقة ملتوية ومنازل متآكلة الزوايا ، يتساند بعضها على البعض الآخر ، تأخذ طريقها إلى البحر ، حيث يبدو بامتداده ، الشاسع وصفحته المجعدة اللامعة التى تكتنفها ظلال واهية تضيق وتتسع تباعا مع حركة الموج .. تتكسر الأمواج على الشاطىء ، مخلفة ما انفصل من الأعماق ، من قواقع وأصداف ورمال وأعشاب بحرية .

تسير بمحازاة المياه ممسكة نعلها ولفافتها ، تغمر المياه ساقيها فتعرج إلى الشاطىء ، تلتصق بساقيها المبللتين طبقة كثيفة من الرمال ، تجلس وتزيحها جانبا ، تردد بصوت خافت : خوليو .. خوليوس .. خليل .. خاخا .. خاااه ..

يرتفع صوتها ، فتنظر حولها إلى الشاطىء الخالى ، تلتقط قوقعا صغيراً ، تنفض الرمال عنه وتتأمل الخيوط الزرقاء المتعرجة التى تلفه ، تقربه من أذنها ، تسمع وشيش البحر وترددات الموج ، عند نقطة لا تعرف مداها داخل تلافيف القواقع ، تضعه فى سلتها وتواصل السير . تتناهى إليها صفارات البواخر العابرة منغمة ومتقطعة ترهف السمع وهى تضم اللفافة إليها .

تغيب الرؤى للحظة ويطالعها وجه خوليوس بعينيه الواسعتين دهشة ، وهى تحاول أن تتابع إيحاءاته وحركة أصابعه ، وكلماته التى يضغط حروفها . تتعلق عيناها بسرب النوارس المحلقة ، حين ينفصل إحداها عن السرب ، منقضا على صفحة المياه فى حركة دائرية ، ثم يواصل صعوده الدائرى ، ملتحما بالسرب الذى يواصل التحليق .

تتخلل أصابعها المربعات الصغيرة فى السور السلكى للميناء ، تجول عيناها وسطر زحام البشر والفلائك

والبواخر ، والحبال الصاعدة والهابطة محملة بالبضائع ، وتتامل الملامح حين يخيل إليها وسط الزحام .

فى ساحة الحى تفرش رقعتها بجوار دكات سالم ، وترقب المارة فى الساحة وهم يتلكؤن عند الدكان ليتبادلوا الحديث مع سالم ومعها ، ومع طول المساء يتوافد الرجال قادمين من الميناء .

تنتبه لوجود البرنس ، يتحدث إلى سالم وهو ينظر إليها .

— التقى خوليوس بجماعة من بلده ، لم يفارقهم منذ الصباح .

يأتى سالم بكر سيين من الداخل ويقول وهما يجلسان : كأنه عاش بيننا زمنا .

— وهل غبت انا زمنا .

يتناول البرنس قوقعا ، يهمس له ويناوله ولها ، ويتابع خطوط أصابعها المتماوجة على الرمال .

— البحر يناديك .

— والبر ؟

— البر غير البحر يا برنس .

خوليوس قال لها ذلك وهو يحدثها عن البحر والشواطىء البعيدة ، وهى مشدودة إلى احاديثه وإشارات يديه ، تبتسم حين تكتمل الصورة فى مخيلتها وهو يحدثها عن تلك الجزيرة الصغيرة التى رفعتها الأمواج من أعماق البحر ، ثم انحسرت عنها تاركة إياها على صفحة المياه ، فاحتفظت بآثار الموج على سطحها المحدب وبدت للقادم من بعيد كمتن حيوان اسطورى ، حين يقترب منها يكاد أن يتلقفها بين ذراعيه ، وهى تبدو طافية مع حركة الأمواج . كان يرفع يديه المنبسطتين دفعة واحدة ، كأنما ينتشلها لتوه من صفحة المياه حكى لها عن اسراب الطيور البحرية التى تلوذ بها تلمسا للدفء فى مواسم الهجرات ، ومراحات الأسماك الغريبة فى شواطئها ، وعن مواسم الصيد حين تمتلىء خلجانها بالقوارب واليخوت ، وتزدحم طرقاتها بمزيج من البشر ذوى الملامح المتباينة ، وعن أيامه التى امضاها هناك ، والتذكارات التى اقتناها ، كما تطن جدتها عن السفر على البواخر العابرة ، والمرافىء والمدائن البعيدة ، يدور حول نفسه حتى تنغرس قدمه فى الرمل ، ويخطو بالأخرى وهو يلتفت إليها قائلاً : هنا الأرض المنبسطة تتسع لخطوى .

تلتقى عيناها بعينى البرنس ، تزيح جانبا الحلية المتدلية من رباط راسها ، وتتامل تلك الخطوط المنسوبة إلى جبهته .

— والزمن ؟ لى أم علىّ ؟

— زمانك حصانك .

يضحك سالم قائلاً : تعود بجيوبك محشوّة ، فتقول : سترحل من اجل المزيد ، وتعود بجيوبك خاوية فتقول : سترحل لتعوض ما فات .

عاد البرنس بصناديق البضائع وجيوب محشوة بالعملات ، اكتظ دكان سالم بالبضائع ، وفاضت أكشاك الحى ، تحلق الرجال حوله ، ونشطت حركتهم فى شوارع الحى . قطعت زهرة الطرقات ، وطرقت الأبواب تبيع النسوة القمصان المطرزة وقماش الأثواب ، وأغطية الراس ، ولعب الأطفال ، وهى تقرأ لهن الطالع ، وتتهدج الألسن بمكنون النفوس ، وهى تحكى عن المقدر والمكتوب

والمأمول والمحظور ، عن مصائر الرجال فى البحر ، وما تجود به الأيام .... لكنها لم تستطع أن تعرف ، هى ضاربة الودع ، بماذا وشوش لها القوقع عن دبيب القلب ، ولواعج النفس .

عاد لبرنس ومعه خوليوس .

— أخى الذى لم تنجبه أمى ، ولم ينجبه أبى .

كان يتأملهم بوجه باسم ، يتبادل مع البرنس كلمات قليلة ، وينظر كل منهما للآخر ، تنتقل بينهم حركة الشفتين وخلجات الوجه مع شارات الأيدى ، اختلطت مفردات البيع والشراء ، بالحديث عن البحر ، ومدن الشمال .

— وها هى زهرة .

تنثنى جانبا وهى تنظر إليه .

— أخذك البحر واستهوتك أرض الغير .

— لا أرى البر إلا حين أراك يا زهرة .

— لم تعد بعد يا برنس .

كانت أنوار الكلوبات الساطعة تبدد ظلمة الليل فى قلب الساحة ، وتتألق على الوجوه والملامح المنبسطة ، تجمعوا حول البرنس وخوليوس ، افترشت النسوة جوانب الطرقات ، وتجمعن فى النوافذ والشرفات ، كف الصخب ، وانعقدت الصحبة فانسابت الالحان ، كان خوليوس يهز رأسه طربا مع الأغانى والأدوار القديمة . وفى الفواصل بين الأغنيات تدور أكواب الشاى ، وتتصاعد حلقات الدخان .

أخذ الايقاع يتسارع مع الحان السمسمية ، نهض البرنس فافسحوا الحلبة ، أخذ يحرك ساقيه فى خطوات سريعة يتعالى معها دبيب اقدامه ، وهو يتقدم ويميل بذراعيه إلى الجانبين متوازنا ، ثم يتراجع فى خطوات مقيدة ، وذراعاه تتحركان متوازيتين إلى الأمام والخلف تقطعها انحناءات على الجانبين ، وخوليوس يصفقٌ مع الجالسين بتسارع الإيقاع ، ومع مقطع الأغنية الذى يتردد كزغرودة طويلة .

يا طير يا طاير ياوارد ع الميه .

نهض خوليوس . خلع سترته وشمر أكمامه ، وهو يحرك ساقيه بالتبادل . استدار إليه البرنس فى طرف الحلبة الآخر ، وأخذت الخطوات القصيرة السريعة تقرب بينهما ، وذراع كل منهما ممتدةحتى لامست أصابع كل منهما كتف الآخر . أخذا يدوران باتزان ثم تباعدا فى دورة سريعة ، يجولان فى الحلبة ، يدبان الأرض دبة واحدة ، ويجولان فى الحلبة ، ويتقاربان ويتباعدان . البرنس بقامته الربعة ، وبنيانه القوى ، وهو يتواثب بخفة المهر ، وخوليوس بقامته الفارعة ، وعوده النحيل ، وجذعه يهتز مع اهتزاز كتفيه بتوافق مع الإيقاع . يتبادلان الأماكن فى دورتهما . حين يقف أحدهما فى منتصف الحلبة ، بينما الآخر يدور ، وقطرات العرق تسيل وتلتمع على وجهيهما .

شقت زهرة طريقها داخل الحلبة ، وهى تحمل سطل الماء المثلج . أخذا يصبان منه ويبللان وجهيهما . رفع خوليوس رأسه فطالعه وجه زهرة بملامحه الساكنة ، كصورة لإيقونة قديمة ، تنساب فيها خطوط الضوء والظلال ، فتبرز ملامح الوجه فى ليونة وصرامة ، وحبات

الترتر والخرز الشفاف الملون تلتمع فى رباط راسها ، يتوقف لحظة أمامها قبل أن يميل ليطبع قبلة على راسها . يخيم الصمت فجأة ، وتتباين تعبيرات الوجوه . تستدير زهرة ، وتنصرف مسرعة ، ويلحق بها البرنس ، يتطلع خوليوس إلى الوجوه المحيطة به ، والنظرات المصوّبة إليه ، ويجلس منكس الراس . يعود البرنس بعد قليل ، ويأخذ مكانه بجواره ، وينظر إليهم جميعا ، ثم ينهض ، ويدب الأرض بقدمه .

— لماذا توقفتم ؟

وتنساب الألحان ثانية .

يجوب مع البرنس شوارع الحى والمدينة ، تعرفه جلسات الصحبة واللقاءات اليومية فى الساحة عند دكان سالم ، وأكشاك التجار وفلائك البمبوطية ، ورتل البواخر التى لا تنقطع فى الميناء ، وتتدلى كلماتهم على شفتيه بلكنة مخلوطة .

عندما قرر البرنس الرحيل قال : سأبقى ، لم يحددا زمنا أو مكانا ، قال البرنس وهو يودعه : حتما سنلتقى ، سيجمعنا البحر آجلاً او عاجلاً .

وحين يعود البرنس يتردد على مسامعه اسم خليل ، يسأل : من ، وينظر فى نهاية صف الفلايك المتراصة ، فيرى خوليوس واقفا عند الدفة ، رافعا ذراعيه ، ثم يراه يقفز فوق الفلايك ، فتتمايل به ، ويكاد يسقط فى الماء ، ويتعانقان طويلاً .

يمسك البرنس بكتفيه ، ويبعد قليلاً وهو يتأمل : توقعت كثيرا أن أراك ، لم يخطر لى أن نلتقى هنا .

يضحكان ثم يستطرد قائلاً وها قد اصبحت خليل . جلسات الصحبه يصبح لها طعم خاص بمجىء البرنس ، وحكاياته التى لا تنقطع ، وأمسيات الطرب .

لكن ها هى زهرة تتوارى بنظراتها المراوغة حين يلمحها على الشاطىء مخلفة وراءها شوارع الحى .

— ماذا بك يا زهرة ؟

تتعثر ابتسامة على شفتيها : ماذا احضرت لى معك ؟ تقولها دائما حين يعود ، فيجيب قائلاً : احضرت رمالاً من شواطىء بعيدة ، وقوقعا لا مثيل له .

تجرى وراءه متجهمة الملامح ، يتضاحك الرجال ، ويقول سالم : اشتر نفسك يا برنس ، فلن تسلم من لسانها .

لكنه يتأملها طويلاً ، وهى صامتة : ليتنى أعرف ما تريدين .

يراها تقطع الشاطىء ، وخوليوس يسير بجوارها ، حاملاً سلتها ، تبتسم ، ويلوح خوليوس بيده ، ويجوبان شوارع الحى . يتطلع للجميع حوله ، ولا يجد إجابة لسؤال لم يطرحه .

فى المساء ، حين يتوافد الرجال إلى الساحة ، يفضون اللفافات التى يحملونها ، ويفرغون محتويات الجيوب ، وتتناثر الاشياء : ساعات يد . أقلام . قداحات . أحذية رياضية . بنطلونات جينز ، قطع من الملابس . علب سجائر . العاب اطفال صور لمناظر طبيعية ، وصناديق تفاح ومعلبات .

تفحصها زهرة بدربة ، تنتقى منها أشياء تطوف بها على البيوت ، يحصى سالم عدد الصوانى المنقوشه والعلب

المطعمة بالصوف والتماثيل الصغيرة التى استبدلوها بتلك الأشياء ، ثم يلمحها ويصففها على أرفف الدكان ، يلمح البرنس شارداً فيقول له : لك ما شئت منها ، لكنه يشيح بوجهه .

يأتى خوليوس بصحبة رجلين أجنبيين ، يخرج من جيب سترته علبة سيجار ويوزع عليهم ، ثم يضع العلبة بما تبقى بها أمام البرنس ، يقول لسالم : أريد مجموعة من الانتيكات مقابل ما طلبت ، يشير لأحد الرجلين وهو شاب فى مقتبل العمر : سيتولى ذلك .

يخرج ايشارب من جيبه ويحيط به رأس زهرة ، تخطفه وهى تتأمله ويشير إلى الرجلين قائلاً : يريد معرفة الطالع .

تفرد رقعتها ، ويتحلق حولهم الرجال ، يتقدم احد الرجلين ، شعره ابيض ، طويل ، مرجل للخلف ، تتراكم الغضون على وجهه . يتناول القوقع ، ويستمع إلى خوليوس يهمس له ، ويعطيه لزهرة ، وهو يرقبها بعينين ضيقتين لامعتين ، ويتعالى إيقاع عباراتها القصيرة .

— بعد نقطتين سيلقى المرام .

ويردد خوليوس رافعاً إصبعيه : ريو

— يعنى يومين .. شهرين .. سنتين .. رحلتين .. أو خطوتين .

يتحدث الرجل بصوت محشرج ، فيقول خوليوس : يقول إنه عاش كثيراً ، وتجول كثيراً ، لكنه لا يضمن عمره ثانيتين .

يقول أحد الرجال : قل له يا خليل ، متى وأين ستتوقف خطاه . يضحك الرجل فاغرا فاه الخالى من الاسنان ، فيضحك خوليوس قائلاً : يقول إنه لا يملك سوى عصاه وقبعته ، وإنه أوصى بعصاه للشاطىء وقبعته للبحر .

تتعالى الضحكات ، وتتناثر التعليقات ، وينتحى البرنس جانبا ، وخوليوس ينقل الكلمات بينهم وبين الرجلين ، وتدور أكواب الشاى .

— احببتها .

ينكس رأسه ، مثلما فعل تلك الليلة ، وتضطرب ملامح الوجه .

— الم يكن بين النساء سواها ؟ .

— لم يكن الأمر اختيارا .

يرفع إليه عينين محمرتين ، ويقطع صمتهما ترنيمة نورس منفرد ، تتوالى أيام قضياها مستقلين على أسطح البواخر ، والتجوال فى الشوارع والأزقة وارتياد المطاعم والحانات ، وصفقات من تجار ووسطاء ، ومدن وشواطىء شتى ، يجمعان النقود ويبددانها ، واللحظة التى قررا فيها معا أن يأتيا .

يعلو اسم خليل ويطن فى أذنيه ، يراه يجمع القواقع فى قبضتيه ، ثم ينثرها على الرمال ، وهو يتحدث إلى زهرة ، ويضحك الجميع حولهما .

يندفع فجأة ، ويمسك بالقواقع ، ويلقى بها بعيداً ، ويطيح بالرقعة ، يركل « الأشياء بقدميه ويزار : منذ متى عرف الخواجات طريق الحى ، ينظرون إليه ، إلى خوليوس ، فيواجهه بنظرة حانقة : ألا يروق كلامى لك يا خواجه .

يخيم الصمت ، وتقترب زهرة ، وتقف فى مواجهة البرنس : كفى يا برنس وتمضى مبتعدة وهو يحملق نحوها ، بينما يجمعون الأشياء المتناثرة ، ويمضى خوليوس مع الرجلين .

تلوذ بحكمتها على الشاطىء ، تتلمس خشونة الرمال تحت قدميها ، وتتسمع وشيش الموج حين يصطخب ويعلو هادراً بمياه داكنة ، تظهر شفافيتها فى الذرى ... هو البحر كان وفى النهاية يكون ، تفتح نافذة عليه ، تتهادى منها طيور النورس ، يأتى معه بأصداء حافلة بالعابرين عبر الزمن المنصرم والآتى .. تتشمّم فيه رائحة الغياب ، وتتلمس الحضور ، يفصح عن المكنون بوشوشات يودِعها أعماق القوقع .. تلقى بنفسها لأمواجه فتمدد الجسد المنهك والأقدام التى أبلتها الطرقات ، تتلاحم معه فى لقاء حميم ، تضمّخ الجسد باليود ، بملمس الطحْلب الزلق ، تطفو خفيفة متماوجة .. تنفثىء فقاعات الزبد ، ويتطاير منها شرر الماء .

.. وهناك كان خوليوس ، يمدّ قدماً للأمواج وقدما منغرسة فى رمال الشاطىء .. يشير لآثار الموج على الرمال ، ويطلب منها أن تقرأ طالعه فى خطوطه .. وكانت أشعة شمس الغروب القرمزية تتخلل بشرته وزرقة عينيه .. تطوى المسافات ، ويتوقف دبيب الزمن ، تغيب فى الأفق حين يتلكأ قبل المغيب ، تستحضر منه تعويذة الأبدية فى الحد الفاصل للمواقيت .. المدى مباح ، والرياح تواشيح عشق .

تسمع طرقات على الباب ، تفتح لتجد البرنس أمامها يتصدر بقامته فتحة الباب ، تنتحى جانباً فيدخل ، يجلس على الأريكة . تنهض لتعد له فنجاناً من القهوة ، فيشير لها بالجلوس ، ترمقه بنظرة سريعة وهو يعبث بأصابعه فى مصراع النافذة ، وعيناه تجولان فى الحجرة ، ثم تستقران عليها .

— أمازلت غاضبة منى ؟

تلمح ظلال ابتسامة تتراقص على شفتيه ، فتتوارى ابتسامتها فيضحك البرنس .

— هى زهرة التى أعرفها جيداً .

يتأمل ملامح الوجه ، وهى تتماوج باحتداد وهى تنظر إليه ، ثم تتوارى نظراتها وتدور فى الحجرة غير مستقرة .

— لم أحتمل أن تكونى لشخص آخر .

تستدير إليه بكليتها : أحبه يا برنس

ينظر إليها طويلاً ويتمتم : أحقاً يا زهرة ؟

— المقدر والمكتوب .

— وأنا ؟

— أنت البرنس كما عرفته وأعرفه دوما .. مثلما أعرف شوارع الحى والبيوت ، معرفتى بالناس حولى ، والأماكن ، والأشياء ، وكما يدور الوقت فى مرات ترحالك وقدومك .

يخبط الحائط بقبضته فتهتز الجدران .

تنهض ، يقترب منها ، ويمسك بيدها : أحبك يازهرة .

تسحب يدها وهى تبتعد ، وحين تستدير تجده فى مواجهتها ، تتراجع فيقترب منها ، يلاحق جسده جسدها ثم يحتويها بين ذراعيه ، تدفعه فيزداد ضغطاً ، تميل برأسها محاولة أن تصرخ ، فتكبح صرختها يده المطبقة

على فمها ، تتوقف أنفاسها ، وتشعر بلفح أنفاسه على وجهها ، ويده تتلمس ملامح الوجه ، تستجمع قواها فى دفعة قوية ، وتنفلت من بين ذراعيه . يظل واقفاً مكانه كما هو ، يمسح دمعة توقفت طويلاً ، ثم تسللت إلى خده ، ويمضى مسرعاً .

قال لها خوابيوس إنه فوجىء برحيل البرنس ، دون أن يخبر أحداً ، كانوا يجلسون فى الساحة عند دكان سالم يتهامسون بكلمات قليلة ، عندما جاء كانوا عازفين عن الكلام حتى أخبره سالم .

خرجت زهرة مستطلعة ، قال أحدهم : ليس رحيله كسابق عهده .

قال سالم : البرنس لديه مبرر دائم للرحيل .
وقال أحدهم : كأنما يرحل لأول مرة .
تحاول أن تسأل ، فيشير لها سالم برجاء أن تبتعد .

تتجمع النسوة حولها ، يتناول القوقع من الفتاة الشابة وتحتويه فى قبضتها ، ثم تخط على الرمال .

— لا سفر من المكتوب ع الجبين
— قريب أو بعيد لازم تشوفه العين

تتوقف ساهمة فتسألها الفتاة ، وماذا يا زهرة ،، اكملى تقول إحدى النساء : وماذا يا زهرة عن ملامة اللايمين تنظر للوجوه المحملقة فيها ، وتتسرب الرمال من بين أصابعها تقول إمرأة أخرى : طالعك يا زهرة أم طالعها ؟

تلملم الأشياء ، وتصرها فتقول إمرأة عجوز وهى تمسك بذراعها : قلبى عليك يا ابنتى

تجذب ذراعها من القبضة اليابسة وهى تنهض : لن يقبض الروح سوى خالقها .

يمضى الوقت شديد الوطء ، والبحر صحراء شاسعة ، لم تعرف طعم ملوحته إلا حين تترسب فى الأعماق . يرنو خوابيوس بعينيه بعيداً .. لماذا ؟ ، ولا تستطيع إجابة . حين يلوون عنه يعود خوابيوس كما ينادونه ، وحين يتحدث عن شاطىء بعيد ما ، ينخلع قلبها فتتشبث بذراعه ، تضغط بكل قوتها ، ولا تستطيع أن ترى سوى حدود الأفق المترامى .

يتناثر ضوء المصباح على الوجوه ويضىء جانباً من الساحة عند دكان سالم ، بينما باقى الساحة غارق فى الظلمة ، يصمتون فجأة ، وهم يلمحون شبحاً مظلماً يتضح شيئاً فشيئاً كلما اقترب ، وتجف حلوقهم .. كانت زهرة تقترب عارية الرأس ، محلولة الجدائل ، حافيه القدمين تنظر إليهم واحداً واحداً ، وهى تمر أمامهم .

— أنا زهرة .. أنا زهرة .. قل لهم يا سالم .. ألست زهرة ، قل لهم : واخبرنى بما حدث ... قل لهم خليل هو رجلى الذى أحببته .. خليل كما أسميتموه هو من أحب .. أليس هو ، قل لهم يا سالم خليل من أحببت .. قل لهم يا سالم ..

يقترب منها سالم مربتاً على كتفها ، فتتسمر مكانها بقوة ، ويتعالى صوتها ، ثم يتعالى ، تضاء نقاط متناثرة فى

ظلمة الساحة ، ثم تفتح النوافذ ، وتضاء نقاط أخرى ، وتزداد وسط فرقعات المصاريع المشرعة ، تنفتح الأبواب .. ويستيقظ النائمون ، والصوت يتعالى متجاوزا حدود السمع ، والساحة التى تبددت ظلمتها وسط الأضواء تزدحم بالناس . يتجمعون حولها ، لكنه وحده اختفى ذات صباح خلف السور السلكى للميناء ، ومن يومها لم يعد .

يجلسون فى حلقات الأمسيات ، يحكون عن زهرة حين كانت تقطع الشاطىء حاملة لفافتها ، تتوقف أمام السور السلكى للميناء ، تديم النظر من خلاله ، تتخلل أصابعها المربعات الصغيرة ، ثم تقفل عائدة وهى تضم لفافتها إليها ، ترفعها بحذر ، وتقترب منها بوجهها ، تذرع أطرافها لتكشف عما بداخلها .. تحنو عليها .. تداعبها ، تهدهدها ، تلاغيها ، تجذب منها أطرافا ملساء ، تلامسها بوجهها . تتناهى إليها صفارات البواخر العابرة .. تخترق رعشة أعضائها ، يقترب سرب من طيور النورس تضم اللفافة إليها بقوة ، ويتعالى دبيب قلبها ،

ويقترب السرب فتشعر بوخز فى الضلوع ، ويقترب السرب محلقا فوق رأسها ، تنتفض اللفافة بين ذراعيها ، ويعلو السرب المحلق حول رأسها ، ويرتفع وينفلت من اللفافة ، طائر أزرق يرفرف متوهجا ، ثم يشرع جناحيه طائرا نحو الأعالى .

عبد الناصر صالح

نبوءات الزمن المقبل

(إلى : ماجد ابو شرار)

(١)

يتدفّقُ فى شريان القلب الصاخب إيقاع الرغبةِ
والعالَمُ يطرح فوق بساط الليل نبوءتهُ
انفعلُ بصوت القادم من غابات الشّهوةِ
يَبْتهلُ إلى الزمن المجهولِ
يُغطيّه ضبابُ العمر المتروكِ كبيتٍ مُقفرْ
....
....
ها إنَّ الوقت تأخّرَ
واللحظات المُرّة تكشف عن وحشتها
والقادم لا يحمل بين يديه حبيبتهُ
لا يذكر إسم حبيبتهِ .

(٢)

قال الرّاوى : سيجىءُ إليكم من أقصى الحزن نبىٌّ
يتوزّع فيكم كالدمّ . خلايا ،
ويُبَشّركم بسنىً الفرح المفعم بالأشواقِ
ويسبقكم كالظلّ الهارب .

(٣)

حدّقتُ بزرقة ماء البحرِ
فأعيانى التّحديقُ ، وأثقلنى صمتى
والقادم ينتشر على وجهى ورداً أخضرَ
يُمطرنى بشعاع الرّغبة .

(٤)

قلبى منذنه للعشقِ الفاتحِ أجواء النُّور ،
فلماذا ترفضنى الأشجار / البحر / عصافيرُ الجبلِ / خلايا
الرملِ
وتنكرنى عاشقتى ؟

ها إنّى أمتزج كما الألوان بجسم الغربة
أغتسل بدمعى .. أتساقط كالأوراق الصفراء

(٥)

سأموتُ ، إذن ،
فانتشرى يا أزهار الرمّان على قبرى
آنَ أوانكِ ، فانطلقى ، اكتسحى ساحات الوطنِ المحترقِ
ولا تحترقى .

(٦)

سأموتُ ، إذن ،
فى كفّىْ باقةُ وردٍ للقادم
من غابات الشّهوةِ مُمتطيا أمواجَ الريح
فى عَيْنى ميلادُ الشمسِ المُتعبةِ المأسورةْ
فى شَفَتىِ اغنية مَبْتورةْ
فى صدرى أنّةُ مجروحْ .

علی عوض الله كرار

المتعة ـ والمشاهدة الواعية
محاولة فى النقد السينمائى

على الرغم من اهمية السينما ودورها فى هندسة الوجدان الإنسانى ، فنحن ، بشكل عام ، مازلنا نتعامل معها كما تعامل أجدادنا وهم اطفال مع صندوق الدنيا ، وهم كبار مع الحكواتى (شاعر الربابة) ، تسحرهم الأحداث والحوادث ، وتأسرهم الشخصيات ، وقد كان سارد الحكايات ومتلقيها ندّين ، إذ يعتمد الأول على قوة التعبير ، وقدرة تلوين الصوت ، وتنغيم الحوار حسب مقام وموقف ، ويعتمد الثانى على رهافة الاستقبال السمعى ، وقدرة تحويل السرد الكلامى إلى صور متحركة نابضة بالحياة والحيوية ، تسانده فى هذا مخيلته .

أما اليوم فقد تطور الحكواتى وصندوق الدنيا إلى سينما ، تنهض على العديد من العناصر الفنية ، كالصوت والضوء ومؤثراتهما ، والتمثيل والحركة والملابس ، والمناظر (الديكور) ، والتوليف (المونتاج) وتشكيل الوجوه (الماكياج) ، والالوان ، والتصوير ، والخدع والحيل السينمائية إلخ .. والمتفرج كما هو ، مازال يعتمد فقط على رهافة السمع ، هذا إن لم تخنْهُ ، فلا يلتقط الس مع إلا سطوح حوارات الأحداث الفلمية . والذى ابقى حال المتفرج على ما هو عليه مجموعةٌ من العوامل ، اهمها فى رأيى ثلاثة ، تجمعها رابطة جدلية واحدة : ـــ

١ ـــ ما يتعلق بالمتفرج نفسه

فهو مازال ينظر إلى الفن السينمائى على انه متعة وتسرية عن النفس ، والمتعة عنده تقوم على الراحة الجسدية ، التى تقوم بدورها على استرخاء العقل ، فيتمدد التفكير متناوما بطول المسافة بين الاذنين ، مكتفيا بأن يطل من رقدته على نوافذه السمعية البصرية ، وكأنه طفل صغير يستمع إلى حكاية (حدوتة) ما قبل النوم . المتفرج هنا يمكن مقارنته بلاعب الورق (الكوتشينة) ، الذى يختار من بين كل انواع العلب الورق ، الالعاب السهلة التى لا تحتاج إلى تفكير يسير ، والحال عينه مع

لاعب الدومينو أو النرد (الطاولة) ، وما أبعد ذلك عن لعبة الشطرنج ، التى هى نشاط عقلى خالص يستلزم تفكيراً مركّباً ، وجهداً وصبراً بالغيْن .

ومع ذلك ، فقد نضبط أنفسنا أحيانا متلبسين بمشاهدة فيلم ، ليس فيه إلا مجرد متعة عارية عن النشاط العقلى ، إنها مفارقة حقًّا .. ولكنها لن تكون فى منطقها أشد من مفارقات الطبيعة ، فالسم داء ودواء معا . ولكى نحل هذه المفارقة ، ليس علينا إلا أن نتمثل الفارق بين المتفرج العادى الذى يتعامل مع السينما كلها بميزان المتعة ، والمتفرج الواعى ، الذى يلجأ إلى سينما المتعة فقط كى يغسل همومه ، دون أن يستغرق ذلك الترفيه كل حواسه ووقته .

٢ — ما يتعلق بالنقد السينمائى

معظم النقد السينمائى هو المسئول عن هذا التواصل السلبى بين المتفرج والفيلم ، لأنه لا يستأسد إلا على القصة الفيلمية، وكأنه نقد أدبى لا سينمائى . وليس عندنا — حتى الآن — فى مجال النقد السينمائى ، الناقد المبدع الذى يمكن أن نشبهه بالنحل ، الذى يتنقل بدأب فوق الأزهار النضرة المتفتحة ، يمتص (لا يبتلع !) رحيق (لا الزهرة عينها !) كل فيلم ، ثم يصيره بمعدته النّقدية ، غذاءً جماليا له أثر صحىّ أكيد .

والمدهش أن النقد الأدبى منذ أطوار نموه الأولى ، ومن قبل أن يخطر على قلب بشر طيف الاختراع السينمائى ، قد وضع فى اعتباره عنصر التصوير ، بالمفهوم السينمائى ، وليس بمفهوم التصوير البلاستيكى فى الفن التشكيلى .

وأجدنى مضطراً عند هذه النقطة بالذات لضرب مثل من تراثنا الشعرى ، فها هو شاعرنا أبو الطيب المتنبى يتحول إلى مخرج سينمائى ممتدحا بكاميرته القلمية سيف الدولة الحمدانى ، لدحْرِهِ الأعداء المدججين بالحديد :

أتوك يجرّون الحديد كأنهم
سروا بجياد ما لهن قوائم
إذا برقوا لم تعرف البيض منهم
ثيابهم من مثلها والعمائم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه
وفى أذن الجوزاء منه زمازم
تجمع فيه كل لسن وأمّة
فما تفهم الحداث إلا التراجم

إن هذه الأبيات الأربعة تكون مشهداً سينمائيا رائعا : —

زاوية سفلية (٤٥° تقريبا) لمنظر جانبى للخيول المتحركة وقد غطيت وجوهها ، ما عدا أعضاء السمع والشم والبصر ، بالدروع الحديدية ، ويتدلى من ظهورها إلى أجنابها حتى أقدامها أغطية جلدية ، رُكبت عليها دوائر حديدية متراصة جوار بعضها البعض حتى تبدو كأنها حديد خالص ، وتبدو اللقطة وكأنهم يجرون حديداً ، فكأن جيادهم بلا قوائم . ثم تدور آلة التصوير بنفس الزاوية لتواجه الفرسان وقد سقط عليهم ضوء الشمس ، فبرقت سيوفهم ودروعهم وخوذهم الحديدية المصقولة ، حتى اختلطت على الرائى ظلال تفاصيل الحدود الفاصلة بين تلك السيوف والدروع والخوذ ،

ولقرب هذه اللقطة نستمع بوضوح لصوت الهمهمة حيث تختلط أصوات الفرسان ، وإذا جاءت فى نهاية صدْرَىْ البيتين الأولين ، اللفظتان (كأنهم) و (منهم) ، وآخر حرفين فى كل منهما (هُمْ) ، (هُمُ) ، وهذه الهمهمة تختلط بإيقاع سير جيش العدو (إيقاع طبلة الاستعداد القتالى) الذى ينبعث من تلازم الحرفين الأخيرين للبيتين الأولين (ثم .. ثم) بكسر الهمزة وضم الميم ، وبترجمة صوتية (ثى .. مُو .. ثى .. مُو) .

ثم نرى أن هذه المؤثرات الصوتية والضوئية قد خفّت فى البيتين الثالث والرابع وتغيرت ، فآلة التصوير قد تراجعت مبتعدة ، وتحولت إلى عين لسيف الدولة الحمدانى ، لنرى من خلالها لقطة عامة لجيش الأعداء وهو يغطى الأفق (من بداية يسار الكادر حتى نهاية يمين الكادر) ، ثم ترتفع آلة التصوير (عينه) إلى ما فوق الجيش الزاحف ؛ لتظهر السماء فى لقطة عامة تغطى الكادر كله ، كأن سيف الدولة يبتهل إلى السماء أن تمده بعونها ، ويتزامن مع هذه اللقطة صوت احتكاك الحديد بعضه ببعض (مؤثر صوتى) محدثا صدى معدنيا متماوجا متصاعداً مختلطا بصوت — (مؤثر صوتى آخر) — وقع حوافر الخيول ، المتصاعد هو الآخر ، كأن هذين الصوتين يلاحقان ابتهالات سيف الدولة ، ويقطعان عليها الطريق لكى لا تصل إلى السماء .

ثم تلتف آلة التصوير نصف دورة كى تتلصص على هذا الجيش العرمرم الذى غطّى بقدمه الأرض ، وبصوته السماء ، ثم تستطلع ببطء من يسار الكادر إلى يمينه ظهر جيش العدو حيث تظهر بوضوح الرايات والشارات المختلفة الدالة على أن أكثر من دولة تشترك فى القتال (تجمع فيه كل لسن وأمة) .

لقد استخدم المتنبى فى هذه الصورة كما رأينا ، معظم الأدوات السينمائية (آلة تصوير — مونتاج — مؤثرات صوتية وضوئية — ملابس — مكملات إضافية (إكسسوار) — حركة) .

فليت نقادنا السينمائيين يلتفتون إلى قيمة التصوير فى الفن عامة ، وفى الفيلم السينمائى خاصة ، ويكفون عن النظر إلى الفيلم على أنه مجرد حكاية أو (حدوته) ، يقيمون عليها أغلب جهدهم النقدى ، سلبا أو إيجابا .

٣ — ما يتعلق بالفن السينمائى عينه

إن القاسم المشترك الذى يجب أن يتوافر فى كل الأفلام هو « المتعة » ، وقد تكون المتعة هى قانون الفيلم وغايته من بدايته حتى نهايته ، ومن سطح أحداثه حتى أسفل طبقة تحتية فيها ، دون التوغل للتعبير عن أعماق الإنسان الدفينة ، وهنا تبتعد المتعة عن الأحداث نفسها ، فقط تجاورها أو تصاحبها ، ممتزجةً بالعناصر الفنية الأخرى ، كما فى معظم أفلام هيتشكوك .

وقد تتنحى المتعة عن سيادتها مكتفية بالتزاوج من بعض العناصر الفنية كالتمثيل والتصوير ، كما فى الأفلام التى تحمل قضايا سياسية مهمة ، كأفلام كوستا جافراس المهم أن تتواجد المتعة كى يتواجد المتفرجون الذين يسددون نفقات صنع الفيلم ، فيستمر دوران صناعة السينما الباهظة التكاليف ، فالتنازل نهائياً عن عنصر المتعة هو التنازل بعينه عن صناعة السينما .

والمشكلة هنا ، هى أن عين المتفرج العادى تستسلم للمتعة ، أما (العين) عند المتفرج الذوّاق فَطَوْفٌ يبحر به

داخل بحار القصة الفلمية ، وبقدر ما هو يستمتع بهواء الفن العليل ، بقدر ما هو لا يستسلم لهذه المتعة ،إدراكا منه لخطورة هذا الإبحار بذاك الطّوف ، وأن أدنى خطأ يعرضه للغرق ، لذا يحرص على قراءة هذا البحر وزبده وتياراته وأمواجه وخلجانه وصخوره ودوّاماته وتموجاته اللونية وتحولاته الحركية ، فيكتسب معرفة أعمق غوراً وأوسع مدى وأبعد أفقاً ، فإن أبحر مرّة ثانية قلّت عناصر خوفه فزادت عناصر متعته .

جدلية المتعة والنقاط الثلاث السابقات

هذه اللفظة « المتعة » تختلف معانيها ومبانيها ، ولكنها يمكن أن تتمثل فى مربع يضم العناصر الآتية :

١ — التشويق ٢ — الحبكة ٣ — الترقب

٤ — التوتر .

وبما ان المربع يحوى اربع زوايا وقطرين اثنين ، فإن مربع المتعة ايضا يحوى تلك الزوايا :—

١ — التمثيل ٢ -المؤثرات الصوتية الضوئية

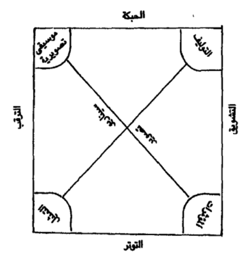
٣ — التوليف ٤ — الموسيقى التصويرية .

وقطراه اللذان يشدّان ويحفظان هيئته من الخلل أو التخلخل هما :—

١ — السيناريو ٢ — التصوير

ونلاحظ فى هذا المربع :—

١ — أن عنصر المتعة لا مكان له ، إذ هو نتاج امتزاج اكثر من عنصر واحد ، فلا متعة فى المؤثر الضوئى وحده ، او الصوتى وحده ، وهلم جرا ، .. واسمع هاتفا يقول لى أن عنصر التمثيل ، متعة فى حد ذاته ، كذلك الموسيقى التصويرية ، ولنتذكر معا موسيقى افلام (الطيب — الشرس — القبيح) ، (زوربا اليونانى) ، (رجل وامرأة) .



المربع السينمائى

واقول أن عنصر التمثيل هو فى الحقيقة عنصر مركب ، يتكون من ثلاثة عناصر :

١ — الإلقاء . ٢ — الحركة .

٣ — التكوين الجسدى ..

٢ — إن الفيلم الجيد ينطبق تمام الانطباق على هذا المربع ، فنحن أولاً نتعامل وجدانيا مع سطوحه الأربعة ، ومهما كانت قيمة القصة التى لا تكون الفيصل أمام التعاملات الوجدانية ، ثم ثانيا ننفعل بما تحدثه فينا الزوايا الأربع ، على خفاء تارة كعنصر التوليف أو المؤثرات ، وعلى بينة تارة أخرى كعنصر التمثيل ، وغالبا ما تكون وسط بين الخفية والتبين ، كالموسيقى التصويرية مثلاً ، ثم ثالثا واخيراً نتفاعل مع قطريه ، السيناريو والتصوير .

بالقطع ليست هذه المراحل متقطعة ، أى تنتهى مرحلة لتبدأ أخرى ، فهى متداخلة ، كما أنه ليس شرطا أن تكتمل المراحل الثلاث عند المتفرج ، فقد لا يهتم بالسيناريو والتصوير ، وكمثال (معظم افلام الكاراتيه) .. كما أنه ليس شرطا أن تكتمل المراحل الثلاث عند المتفرج الذوّاق فى نفس الفترة الزمنية لعرض الفيلم ، فقد يكتفى مثله كمثل المتفرج العادى بالمرحلتين الأولى والثانية ، مع الاختلاف ، فالمتفرج العادى إن

تركها يتركها نهائيا ، أما الذوّاق فهو يتركها إلى ما بعد انتهاء الفيلم ، وهذه — فى رأيى — هى الفرجة الصحية الصحيحة ، فإن مسألة التربص والتصيد عند الفرجة ، تُضيع كثيرا من مرامى وجماليات وتكنيكات الفيلم ، مثل الصياد الذى يتربص بالعصافير ، فما إن يطلق طلقته تجاه واحد منها حتى تندفع كل العصافير هاربة ، تاركة له فرحته بالعصفور الذى اوقعه .

٣ — نلاحظ أن عناصر أخرى غير موجودة داخل المربع ، كعنصر الخدع السينمائية الذى يشكل اهمية تكنيكية كبرى ، ولذا قد تعهد به الشركات السينمائية الكبرى إلى مجموعة عمل خاصة، وأيضا عنصر الماكياج ، وهو فى الحقيقة عنصر مساعد لإتمام عمليات

الإندماج بين عناصر الفيلم كلها ، ولا يكون دوره فى معظم الأفلام العربية للأسف إلا تجميل وجوه الفنانين ، أو تحميلهم سنوات زائدة على أعمارهم .. الخ ، وهذا ليس فناً فى ذاته .

الضرورة والضرر

إن جزءاً رئيسياً فى حل مشكلة الفن السينمائى يكمن فى فهم ووعى جدليات المتعة مع كل نقطة من النقاط الثلاث الأولى ، ثم جدلية كل نقطة على حدة مع النقطتين الأخريين .. فالمتعة هى

أحد احتياجات المتفرج السينمائى اللازمة لتجديد دوران نشاطه الوظيفى والعملى . وأحد مكونات القصة الفيلمية التى يتعامل معها الناقد ، ومنها يدخل إلى العناصر الفنية الأخرى ، وإليها يعود .

فالمتعة إذن هى السم والترياق ، هى الضرورة والضرر ، تلك هى المفارقة التى طال اختصام السينمائيين والمهتمين حولها ، فهناك ضجيج يملأ جنبات الحياة السينمائية ، اتبين منه هذا الصوت القائل : الإمكانيات . لو كنا نملك الإمكانيات والتقنيات السينمائية المتقدمة . لكنّا وكنّا .. والتفت إليه لاقول : إن فيلما من إنتاج عام ١٩٢٥ م مازال يعتبر واحداً من أحسن عشرة افلام عالمية،وهو فيلم (المدرعة بوتمكين) للمخرج السوفييتى إيزنشتاين ، ولو جاء إليك أحد بالأدوات السينمائية التى عمل بها هذا المخرج لوجدت أننا نملك أحسن وأحدث منها .. والسر يا صديقى يكمن فى أن إيزنشتاين قد فهم ووعى بتواضع وبساطة تلك الجدلية التى أثرتها ، لأنه فنان دما وروحًا .

محمد متولى

أربعة فلاشات لـ « سارة »

١ ـ بدلا من فرك أصابعه

ببضع شموعٍ
حبيسةِ دُرْجِهِ ،
ودُميةٍ من دولاب جَدَّتهِ
تكتظ بدبابيسَ ساخنةٍ ،
وفطيرةٍ خَبزَتْها أمطارُ البارحةْ
يُمْكِنُه أن يصنع حفلاً صغيرا
لصَبيَّته التى
لن تأتى أبدًا

٢ ـ صمـــود

ظل يردد
لا يُضيره ان طفل الجيران
(الذى يحتفظ بحديقة العابِ فى غرفته)
انتزع احشاء دُمْيَتِهِ الوحيدةْ
ليرى فَرْجها
فهو فى النهايةِ
لم يَبْكِ

٣ ـ صـديقـــان

فى شاطىءٍ كهذا
لا يأتى سوى طائرٍ وحيدٍ
ليحُطَّ على حطام المَراكب
وفى بيتٍ كهذا
إلى جوارِ شجرةٍ ممصوصةٌ
لا يجلس فى الشرفة
سوى رَجُلٍ واحدٍ
ليراقبَ الطائرْ

٤ ــ وترقص وحــدهــا

فى حانةٍ تبعُدُ آلاف السنين عن قلبك
مازالت ترقصُ
على موائدَ يأكلها السوسْ
تسبح فى إضاءةٍ حمراء لدَمِ الغروبْ
وفى منتصف الرقصةِ
شمعةٌ عجوزٌ تَمُد جذورَها
أوقَدَها متسكعونَ
انتحروا ــ مثلك تماما ــ
حينما عجزوا
عن مشاركتها الرقصْ .

وثيقة أدبية

الشاعر : « حسين عفيف »

يتحدث عن تجربته فى قصيدة النثر

مرت فترة من الزمن ، خاصة فى اثناء الاربعينيات والخمسينيات من هذا القرن ، كان فيها الشاعر « حسين عفيف » نجم المنتديات الثقافية والمحافل الأدبية ، بما كان يقدمه من تجارب شعرية جديدة ، خارجة فى إيقاعها على العروض الموروث .

وقد نجح « حسين عفيف » فى أن يلفت نظر القراء إلى فنه ، فكان له جمهور من المعجبين والمتابعين ، كما نجح أيضا فى أن يلفت نظر النقاد ، فتوقف كثير منهم عند بعض أعماله ، مرحبين مشجعين ، أو رافضين ساخطين ، ومن هؤلاء الناقد الكبير « لويس عوض » .

ظل « لويس عوض » صامتا عن ظاهرة « حسين عفيف » منذ بداية محاولات هذا الشاعر حتى صدور ديوانه (الارغن) ، ذلك أن « لويس عوض » لم يكن متحمسا للاسلوب المفرط فى التانق ، الذى كان يكتب به « حسين عفيف » وبصدور (الارغن) ، غير « لويس عوض » رايه ، فكتب عن الديوان وصاحبه ، وكان أهم

ما لاحظه هو (الموهبة الخاصة فى الشعر المنثور أو الشعر الحر كما ينبغى أن نسميه .. وهى موهبة قل أن نجدها فى أى شاعر آخر من مدرسة « حسين عفيف » .. بل موهبة لا نجدها إلا فى أفضل الشعر المنظوم). لاحظ « لويس عوض » أن « حسين عفيف » لا يتخلى عن عروض الخليل تماما ، بل يتحايل على الإيقاع **بتعشيق التفاعيل ، وبالتلصص على إيقاع القرآن** .

ونحن إذ ننشر هذا المخطوط الذى تحدث فيه الشاعر الراحل ، « حسين عفيف » عن تجربته الفنية مع كلمة « نبيل فرج » فإنما نفعل ذلك من قبيل الإحساس بأهمية الوثائق الأدبية من هذا النوع ، ومن قبيل الإحساس أيضا ، بخصوصية التجربة التى رادها « حسين عفيف » فى مجال : قصيدة النثر ، مع وعينا بالفارق الجوهرى بين قصيدة النثر التى تسود اليوم ، وقصيدة « حسين عفيف » النثرية التى نشأت وشبت فى تربة رومانسية خالصة ، وهذا هو ما وعاه « لويس عوض » حين ربط صاحبها بالمنفلوطى والزيات وغيرهما .

●

لم تعلم الحركة الثقافية فى بلادنا بوفاة « حسين عفيف » أحد رواد قصيدة النثر ، فى ١٩٧٩/٦/٦ ، وذلك بناء على رغبته الأخيرة ، التى كتبها فى وصيته المؤرخة فى ١٩٧٨/٢/٥ ، وفيها يقول : « لا ينشر لى نعى فى الجرائد ، ولا يعمل لى مأتم ولا صوان ، ولا عزاء داخل المنزل ولا فقهاء ، ولا ذكرى سنوية ، ولا صوان لمشيعى الجنازة » .

اختار « حسين عفيف » لنفسه هذه النهاية ، بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين .. (ولد فى ١٩٠٢/١٢/٦) - تحت تأثير الوحدة التى عاشها من جهة ، ولإيمانه من جهة أخرى ، بأن الحياة بنعيمها وجحيمها ، هى ما نحياه على هذه الأرض ، ولا قيمة بعد ذلك لأى طقوس أخرى ، بعد أن يخمد كل نشاط ، وتنطلق الروح من عقالها مندمجة فى الروح السرمدى .

توافقت وفاة « حسين عفيف » فى عام ١٩٧٩ ، مع ذروة الانكسار الثقافى فى مصر ، ليلتقى ، بذلك التوافق ، العامُّ والخاصُّ فى مأساة ذلك الشاعر ، الذى وجد نفسه - خاصة فى المرحلة الأخيرة من حياته - يحيا فى مجتمع غريب ، لا يعترف إلا بما هو تقليدى أو سلفى ، فكتب وصيته قبل رحيله بأقل من سنة ونصف ، وكأنها رد فعل صامت إزاء ما يرى ويسمع .

وعلى الرغم من أن « حسين عفيف » لم يهتم بعرض أفكاره النظرية عن الحياة والفن فى كتابات نثرية مباشرة ، إلا أنه قد عُثر بين أوراقه الخاصة على كتابات قليلة جدا ، تتناول تجربته فى الشعر المنثور ، ومفهومه لهذا الفن فى تكامله مع إبداعه بشكل عام .

ومن الواضح أن « حسين عفيف » لم يكن يحفل بنشر هذه الكتابات ، وظلت كتاباته فى هذا المجال - ومنها تلك



الشاعر حسين عفيف

بريشة الفنان عمرجهان

الصفحات المخطوطة بالقلم الرصاص التى نقدمها للقراء ـ سنوات طويلة فى درج مكتبه ، دون أن يدفع بها للمطبعة فى حياته ، وظلت سنوات أخرى أطول أو أقصر ، بعد وفاته ، مطوية إلى جوار بعض أوراقه الأخرى .

وربما يكون السبب فى عدم إقبال « حسين عفيف » على نشر خواطره الفكرية والنظرية حول الكتابة الأدبية ، كامنا فى أنه كان من الشعراء الذين يكتفون بقول الشعر ، فلم يشأ أن يعيد طرح رؤاه مرة أخرى بصيغة مختلفة ، تمليها طبيعة النظر المجرد فى قالب نثرى جاف ، بعد أن عرضها فى كثير من قصائده بلغة شعرية مكثفة تميزت بتحررها من العروض ، متطلعة إلى خلق موسيقى أخرى ، تنشأ من بناء الكلمات ، ومن مقاطع الجمل ، وتوافقاتها ، وتقابلاتها اللفظية والمعنوية .

إن المخطوطة التى نقدمها هنا حصلنا عليها بإذن من شقيقته « رابعة عفيف » ، ونرجو أن يكون فى نشرها على القراء ، إحياءً لذكرى هذا الشاعر الذى نسيته الحياة الثقافية ، ونسيت دوره الريادى فى ميدان : قصيدة النثر .

نبيل فرج

نص المخطوط

استهوانى الشعر المنثور لتحرره من القيود وأنا أحب الانطلاق ، ولأن التحرر من القيود يساعد على التركيز والإيجاز ، وأنا مولع بهما . أحب أقصر الطرق وأضيق بالضرب فى متاهات . ما أروع أن نرى البحر فى قطرة الماء ، والشمس فى بؤرة الضوء . وعلى العموم فإن لب الشىء يتضمن تفاصيله فلا يخفى على ذوى الفطنة .

وتحضرنى فى هذا المقام الكلمة التى قدمت بها كتابى « عصفورة الكناريا » وقلت فيها : ما هو بشعر ولا هو بنثر لا يصارح بل يوحى لتفهم وحدك . وفى إيجازه يكاد يطوى العوالم طيا . فكم ضاق بالشرح صدرٌ وضاع فى التيه .

٢ ــ وإذا كان الشعر المنظوم يستمد إيقاعه من الوزن والقافية فإن الشعر المنثور يستعيض عنهما بنغم داخلى ينبع من ذات نفسه . نغم يتلمسه الشاعر بغريزة تشبه الإلهام لأن طريقه لا معالم لها .

٣ ــ وقد بدأت إرهاصات هذا النغم تجيش فى نفسى وأنا صبى بعد ، طالب فى المدرسة الثانوية.وكنت أحاول أن اقتنصه فلا اظفر منه إلا بجمل مبتورة .

٤ ــ إلى أن نضجت وقرأت « تاجور » فشعرت أننى التقيت فيه بنفسى والقت أشعاره الضوء على نغمى الغامض فظهرت ملامحه . وبدأت أكتب مقطوعات مكتملة وانشرها فى مجلة الجامعة التى كان يصدرها محمود كامل فى الاربعينات . ثم اجمعها فى كتب لم أرض عنها فيما بعد لأن نضجى لم يكن قد اكتمل .

٥ ــ وأول كتبى التى رضيت عنها كان رواية « **زينات** » التى نالت جائزة وزارة المعارف فى الخمسينات وهو رضاء نسبى بالطبع لأن الكمال لا حد له .

٦ ـ ثم شغلتنى الحياة عن الكتابة إلى أن **اصدرت كتاب « الأرغن » سنة ٦١** ، ومن بعده كتاب « **الغدير** » فكتاب « **الغسق** » فـ« **حديقة الورد** » فـ«**عصفورة الكناريا** » وكلها شعر منثور .

٧ ــ ومن بين الشعراء الذين تأثرت بهم عمر الخيام . وقد **قرأته وانا طالب فى ترجمة وديع البستانى ، ثم فى** ترجمة السباعى وترجمة رامى . وأكاد اقول إننى من مشربه ، وكلما عبر عن معنى أحسست أنه يعبر عن ذات نفسى . وحين أقرأه ، اشعر كأنما يغوص فى أعماقى .

٨ ــ وقد بهرنى شعر شوقى بنغمه العذب ، وإيجازه المذهل فى التعبير عن المعنى أو احتواء العاطفة . وكذلك شعر بشارة الخورى .

٩ ــ ومن شعراء العربية الاقدمين الذين أعجبت بهم ، أبو العلاء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وأبو فراس الحمدانى ، وابن النبيه .

١٠ ــ ورأيى فى الشعر أن قوامه العاطفة ، والتحليق فوق الواقع والسمو به ، وتنميته بالخيال ، وتحويل كل ذلك إلى نغم . ولذلك فالمواضيع العقلانية البحتة لا تصلح له . كما أن تصوير الواقع تصويرا فوتغرافيا لا يعد شعراً ، لأنه لا يضيف إليه شيئا من وجدان الشاعر .

نهاية مفاجئة لمجلة « لوتس »

فى القاهرة ، بين يومى ٢٨ و ٣٠ مايو من هذا العام ، انعقدت جلسات المجلس الرئاسى لاتحاد كتاب آسيا وافريقيا فى القاعة الشرقية بفندق « شبرد » على ضفاف النيل .

وحضر هذه الجلسات الأمين العام للاتحاد : الأستاذ لطفى الخولى وأمناء من اتحادات الكتاب الأخرى ، الذين استطاعوا الحضور للمشاركة فى هذه الجلسات ، وهم : « على عقله عرسان » (سوريا) ، و « بهشام » (الهند) و « أو كاى » (غانا) ، و « عزيز تسين » (تركيا) ، و « سيد رؤف » (الاتحاد السوفيتى) ، و « زياد عبد الفتاح » (رئيس تحرير مجلة : لوتس) .

وكان من الواضح ان النِّصاب القانونى للمجلس الرئاسى لم يكتمل عدداً بسبب عجز ميزانية امانة الاتحاد من جهة ، وقصور موارد الاتحادات الفرعية الأخرى (بما فى ذلك اليابان) من جهة عن تدبير ثمن تذاكر السفر لباقى أمناء الاتحاد ، ومع ذلك ، نوقش جدول الاعمال فى تلك الجلسات ، على أن تعرض مناقشاته ، وتبلغ قراراته إلى أمناء اتحادات الكتاب الافريقية الآسيوية ، فى دول الأمناء (دول الاتحاد كلها إلى الآن ٦٥ دولة) .

وفى جلسات هذه الأيام الثلاثة ، وافق الحاضرون من أمناء الاتحاد على إقامة مقرّين قارّيين (اقليميين) فرعيين للاتحاد فى كل من الهند ، وغانا ، يكون مقرهما هو مقر اتحاد الكتاب فى كل من الهند وغانا . وهذا أمر يحدث لأول مرة فى تاريخ اتحاد الكتاب منذ إنشائه .

وقد وُوفِق على استمرار نشره « الاتحاد » التى تصدر بالقاهرة عن أمانة الاتحاد ، والتى صدر منها عددها الأول فى ثمانى صفحات ، على أن تصدر كل ثلاثة شهور ، وتزوَّد من الاتحادات الإقليمية بالأخبار ، والمعلومات عن الكتاب ، والمواد التحريرية العامة

التى تهم دول الاتحاد .

كذلك نوقشت المسائل المالية الخاصة بالاتحاد ، والاشتراكات ، والمقر المركزى للاتحاد بالقاهرة ، والذى تم تسليمه لأمانة الاتحاد بالدقى ، (ويجرى الآن تأسيسه) اثناء انعقاد جلسات المجلس الرئاسى . وكشفت الأمانة العامة للاتحاد ، عن أن دولتين فقط من بين (٦٥ دولة) هى التى دفعت حصتها المالية لأمانة الاتحاد عن عام ٩٠ / ٩١ ، وهى : الاتحاد السوفيتى ومصر . مع أن الحد الادنى للاشتراك فى اتحاد الكتاب الآسيوى الافريقى هو خمسمائة دولار فقط .

وقد استغرقت مناقشة قضية مجلة لوتس ، التى كانت تصدر باسم الاتحاد جلسة كاملة ، قدم فيها الأمين العام مذكرة داخلية ، تضمنت عدداً من الاتهامات ، بعضها سبقت مناقشته . فى المؤتمر العام الثامن للاتحاد بتونس عام ١٩٨٨ .

وكشفت هذه المذكرة عن ضعف مستوى تحرير المجلة ، وضرورة تطويرها ، وتخفيض تكلفتها العالية وغير الاقتصادية ، بالقياس إلى توزيعها المحدود ومستوى الأسعار العالمية ، وكانت الأمانة قد كلفت الأستاذ زياد عبد الفتاح رئيس تحرير لوتس ، واتفقت معه فى المؤتمر ، الثامن على ضرورة تقديم تقرير شامل : عن لوتس ، وكيفية تطويرها ، وانتظام صدورها بعد ذلك ، باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية فى خمس آلاف نسخة بكل لغة .

كذلك كشفت ، من خلال إعادة بناء الاتحاد ، عن أن الاشتراك السنوى لمنظمة التحرير الفلسطينية كان يبلغ ثمانين ألف دولار ، وكان المبلغ يسلم كله لرئيس التحرير « الدائم » لمجلة اللوتس ، وعن أن الجزء الأكبر من الاشتراك السنوى للاتحاد السوفيتى أيضا ، ويبلغ (١١٠ إلى ١٢٠) ألف دولار ، كان يسلم أيضـا لرئيس التحـرير « الدائم » لمجلة اللوتس .

وكشفت مذكرة الاتحاد ، عن أن هذه المجلة اصبحت تقتصر طباعتها على الطبعة العربية ، بعد اعتذار المانيا الديمقراطية عن مواصلة إصدارها ، وعلى نفقتها ، للطبعتين الانجليزية والفرنسية ، ولم يكن صدورهما منتظما .

وكشفت هذه المذكرة ، عن أن رئيس التحرير الدائم للوتس ، لم يقدم لأمانة الاتحاد سوى مجموعة أوراق تفيد أن المجلة كانت تتسلم سنويا مبلغ ٢٠٠ ألف دولار من منظمـة التحـريـر والاتحـاد السوفيتى ، وأن تكلفتها السنوية ، وللطبعـة العـربيـة وحـدهـا ، (٥٠٠٠) آلاف نسخة وفى أربعة أعداد فى السنة (٢٠) ألف نسخة ، تبلغ (٢١٠) ألف دولار ، وأن أمانة الاتحـاد (فى هذه الحالة) مدينة لتحرير المجلة بمبلغ ٢١ ألف دولار سنويا . وذلك ما يعنى أن النسخة الواحدة من مجلة لوتس ، تتكلف اكثر من (١١) دولاراً .

ولم يقدم رئيس التحرير اى مقترحات ، او أوراق أخـرى ، لتطوير المجلة حتى تاريخ اجتماع المجلس الرئاسى هذا العام .

وكان المجلس الرئاسى ، قد عرضت عليه هذه الأوراق ، فى اجتمـاعـه فى نـوفمبـر ١٩٨٩ بالقاهرة ، وجرت مناقشات حادة حول ما جاء بها ، وانتهت هذه المناقشات باقتراح على عقلة عرسان (سوريا) بتقديم ٢٥ ألف دولار لتغطية مديونية اللوتس بصفة نهائية عن عام ٨٩ / ١٩٩٠ ، واقترح الأستاذ محمود درويش

(فلسطين) خفض ميزانية لوتس السنوية ، بصفة مؤقتة ، إلى (١٢٠) الف دولار فقط ، إلى أن تنتهى اللجنة التى شكلها المجلس الرئاسى برئاسة الأستاذ : كورى هارا (اليابان) وعضوية الاساتذه زياد عبد الفتاح (لوتس) ، وعزيز نسين (تركيا) ، ومحمد الاشعرى (المغرب) من دراسة الميزانيات السابقة المطلوبة من رئيس التحرير مع تقديره عن تطوير المجلة ، فى ضوء عروض فنية ومالية ، تطلب من مؤسسات طباعة كبرى فى تركيا ، ومصر .

وقد قدمت هذه المؤسسات عروضها بتكلفة إجمالية للطباعة والتحرير معا . وبالمستوى الطباعى الراهن للمجلة ، لا تزيد عن ستين الف دولار سنويا .

وكشفت هذه المذكرة عن أسرار اخرى ، جرت فى اجتماع هذه اللجنة ، والأمانة العامة فى موسكو ، فى شهر يونيو عام ١٩٩٠ . ففى هذا الاجتماع قدم رئيس التحرير الدائم للوتس عرضا سنويا ، وشفويا ، عن الميزانية والتطوير ، ووعد بتقديمه مكتوبا فى ظرف شهر (ولم يقدمه بعد ذلك ابدا) ، كما لم يقدم الميزانيات السابقة ، عن السنوات التى صدرت فيها لوتس . وإثر هذا العَرْض ، جرت مناقشات حادة مرة اخرى ، شهد جزءا منها نبيل عمرو (سفير فلسطين بموسكو) بصفته عضو اتحاد كتاب فلسطين ، وانتهت هذه المناقشات باقتراح من السفير ، ان تكون ميزانية مجلة لوتس (١٠٠) الف دولار سنويا ، بصفة مؤقتة ايضا (!!) ، إلى أن تنتهى اللجنة من دراستها ، بعد تقديم رئيس التحرير (الدائم » ، للميزانيات ، ومشروعات التطوير المطلوبة فى حدود شهر ، ووافق الحاضرون من أعضاء الأمانة على ذلك الاقتراح ، ولم يوافق عليه رئيس التحرير « الدائم » ، وأعلن استقالته ، وغادر مقر الاجتماع ، وقبل أن يغادره علق عزيز نسين (تركيا) تعليقات ساخرا فى صورة اقتراح ، قال : « إننى اقترح أن يتبادل اعضاء امانة الاتحاد رئاسة تحرير لوتس كل سنة ، لحل مشكلاتهم المالية وسداد ديونهم ، وتأمين مستقبلهم » !! .

ومر شهر يوليو عام ١٩٩٠ ومرت شهور خمسة بعده ، ومنظمة التحرير الفلسطينية لا تقدم اشتراكها السنوى للاتحاد عن عام ٩٠ / ١٩٩١ ، على حين دفع الاتحاد السوفيتى ومصر اشتراكيهما .

ومن العجيب أن رئيس التحرير « الدائم » للوتس ، عاد وابلغ الأمانة العامة للاتحاد بالقاهرة ، عن عدوله عن الاستقالة ، واستمراره فى رئاسة التحرير .

وإلى هنا وينتهى العرض للمذكرة الداخلية ، لأمانة الاتحاد ، عن مجلة لوتس ، ورئيس تحريرها « الدائم » .

وفى الجلسة العاصفة ، التى عقدت أخيرا بفندق شبرد ، فى الاجتماع الرئاسى الأخير (مايو ١٩٩١) ، والخاصة بمناقشة « المسألة اللوتسية الزيادية » ، فاجأ رئيس التحرير الدائم اعضاء المجلس الرئاسى ، بشجبه لهذا الحديث المتصل عن المال ، واللوتس ، والاشتراكات ، وأعلن أن منظمة التحرير الفلسطينية قد خفضت حصتها إلى سبعين الف دولار ، ووجهتها بالفعل إلى مجلة لوتس ، وطالب الاتحاد ببقية التكلفة السنوية للمجلة ، وقال : إما أن تقبلوا هذا ، وإما أن تأخذوا المجلة (!!) وتخفض حصة المنظمة إلى (٥٠٠) دولار فقط ،

وعندئذ أعلن الأمين العام للاتحاد ، الأستاذ لطفى الخولى ، قبوله للشق الثانى من اقتراح زياد عبد الفتاح وبمنطوقه ، وأوصى الأمناء بقبول هذا الاقتراح . وعندئذ .. تنفس أمناء المجلس الرئاسى الصعداء ، ووافقوا بإجماع الحاضرين ، خاصة بعد أن كان رئيس التحرير « الدائم » (سابقا) قد صرح للحاضرين ، وعلى مشهد من أعضاء مجلس الرابطة المصرية للاتحاد ، وسكرتارية الاتحاد ، والصحفيين الحاضرين ، بأن مجلة لوتس ، تنشر نسبة ٣٠ ٪ (فقط) من موادها التحريرية من دول الاتحاد ، والباقى من دول عربية (أكثرها من فلسطين) .

وإثر ذلك أعلن الأمين العام لاتحاد الكتاب الآسيوى الافريقى أن الاتحاد سيظل يدعم منظمة التحرير الفلسطينية ، والقضية الفلسطينية . وأغضب قوله رئيس التحرير الدائم (سابقا) ، فقال فى غضب : إن المنظمة ليست بحاجة إلى هذا الدعم من الاتحاد ، ولا من أى أحد ، واستدرك على تسرعه بقوله : فى هذا المجال ، وطالب أمين الاتحاد بسحب ما قاله ، فأعلن سحبه له ، حسب طلبه (حتى لا يستمر فى غضبه) ، ولم يغادر زياد عبد الفتاح المجلس ، قبل أن يرمى الحاضرين بقنبلة أخرى ، حين قال بمرارة : نحن نعلم تأثير الأمين العام على قائد المنظمة . و .. بهت الحاضرون ، وساد الصمت . ورفعت الجلسة مؤقتا لشرب الشاى ، أو المرطبات .

وهكذا انتهت المسألة اللوتسية أخيرا ، وانتهت معها المسألة الزيادية .. وكانت النهايتان حزينتين ، ومفاجئتين .

والسؤال الآن هو :

● هل ستصدر « اللوتس » مرة أخرى ، من القاهرة ، وبرئاسة تحرير جديدة ، وميزانية جديدة ، أكثر صدقا ، وتواضعا ، وأمانة تحرير أكثر تواصلاً مع اتحادات الكتاب الآسيوية الافريقية ، وأكثر تمثيلاً لإبداعات الكتاب الكبار فى دول الاتحاد ؟

● وهل ستحمل عندئذ اسمها السابق ، أم تبحث لها عن اسم آخر يناظر اسم « اللوتس » ، ويتفوق عليه ؟

● ● ●

ملحوظة (١) : لدى أمانة الاتحاد بالقاهرة الآن شكاوى عديدة من كتاب مصريين وفلسطينيين وسواهم من كتاب دول الاتحاد ، يشكو أصحابها من عدم دفع مجلة « لوتس » لمكافآتهم طوال سنوات مضت .

ملحوظة (٢) : تسعى أمانة الاتحاد الآن لتحقيق صلة ما بالروابط والجمعيات الأدبية فى دول العالم التى ليست بها اتحادات للكتاب .

ملحوظة (٣) : ابتكرت أمانة الاتحاد ، عضوية فردية (شرفية) للاتحاد مفتوحة الأبواب للكتاب فى دول العالم الثالث غير المنتمية للاتحاد ، وفى الدول الغربية والأمريكية الشمالية والجنوبية ، نظير اشتراك سنوى أدناه عشرة دولارات .

ملحوظة (٤) : تعد أمانة الاتحاد ، والاتحادات الأخرى ، لعقد مؤتمر عالمى للفكر والإبداع خلال السنوات القادمة ، لوضع ميثاق جديد للبشرية وحقوق الإنسان ، وتعقد لذلك فى القاهرة وعواصم دول الاتحاد الأخرى ، جلسات مناقشة للمفكرين والمبدعين والعلماء .

رسالة لندن :

« معلَّقة »

لكل راكب فى قطار الأنفاق

فى السنوات الاخيرة ظهرت صرعة جديدة فى قطارات الانفاق التى تجرى تحت الأرض وتربط لندن بضواحيها . ولكن الصرعة الجديدة لا ترتبط بالسفر أو الإعلان عن بضاعة ، وإنما ترتبط هذه المرة بالشعر وتذوق قصائد الشعراء . فإذا أسعدك الحظ بمقعد فى القطـار ، ولاسيما فى سـاعات الذروة ، أو كتب عليك الوقوف مثل كثيرين فى تلك الساعات ، حاول أن تنظر فى لوحات الإعلانات المنتشرة فوق المقاعد . وعندئذ سوف تجد بين الإعلانات عن العطور أو التحذير من النشل وخطر قنابل الإرهـابيين الايـرلنديـين كلمات مطبوعة ببنط كبير وشكل بسيط تدعوك إلى قراءتها . وسوف تجد ايضا أن كل مجموعة من هذه الكلمات داخل الإطار الإعلانى تشكل قصيدة قصيرة ، عليها عنوانها ، وتحتها اسم الشاعر الذى نظمها يوما ما فى التاريخ البعيد أو القريب . بل ستجد أخيرا أن الشعراء أو الشاعرات من الناطقين بالإنجليزية فى أى مكان . فالمهم انه شعر إنجليزى .

وقد تتبعت هذه الظاهرة فى اكثر من قطار ، وسلحت نفسى بقلم وورق كى انقل بعضها ، حتى افهم الحكاية . وخرجت من هذا التتبع بحصيلة لا بأس بها . ثم تماديت بعد ذلك فاستعلمت عن فكرة المشروع وهدفه ، واشتريت بعض هذه القصائد فى نسخ كالتى تعلق فى القطارات تماما . وبعدها رحت افكر فى الحكاية كلها .

إليك أولًا نموذجين من هذه المعلقات القصيرة الطريفة ، مع الاعتذار لمعلقاتنا السبع أو العشر الطوال القديمة .

هذه قصيدة بعنوان « سياسى ميت » لشـاعر الامبـراطـوريـة البـريطـانيـة رديـارد كبلنـج (١٨٦٥ — ١٩٣٦) كتبها أثناء الحرب العالمية الأولى :

لم أستطع أن أفهم
ولا أنا جرؤت على السرقة .
ولذا درجت على الكذب
حتى أرضى الغوغاء
أما الآن فجميع أكاذيبى
ثبت كذبها
ولابد أن أواجه الذين ذبحتهم .
ترى ، ماذا يجدينى هنا من الحكايا
بين غضب عمال المناجم
والشباب المخدوعين ؟

وهذه قصيدة أخرى لشاعر من عهد ما بعد الامبراطورية يدعى روجر ماكجف (ولد عام ١٩٣٧) وعنوانها « أنا الزعيم » :

أريد أن أكون الزعيم
أريد أن أكون الزعيم
هل يمكن أن أكون الزعيم ؟
هل يمكن ؟ يمكن ؟
هل تعد وننى ؟ تعدوننى ؟
الفرحتى !
ها أنا أصبحت الزعيم .
فماذا سنفعل ؟

ليست كل القصائد المعلقة فى القطارات من هذا النوع السياسى الحاد. فهناك قصائد أخرى كثيرة من كل نوع . وهذه إحداها من النوع الساخر على سبيل التغيير . وهى لشاعر مغمور يدعى كيث رايت (ولد عام ١٩٤٤) وعنوانها « ببغاء الجاويش براون » :

كثيرون من رجال الشرطة
يضعون على أكتافهم
أجهزة راديو صغيرة ماكرة .
ولكى يضيعوا الوقت

تراهم يتحدثون فيها عن المرور
ويستمعون إلى الأخبار
وتساعدهم على تخفيض الجرائم
ولكن الجاويش براون
يضع على كتفه
ببغاء أخضر طويل الذيل
وهو يذرع الشارع
جيئة وذهابا .
وكل ما يقوله الببغاء :
من ذا الولد الجميل ؟
ويرد عليه الجاويش براون :
أنا .

ومن الواضح أن هذه المعلقات الثلاث وغيرها تختلف عن معلقاتنا القديمة فى بعض المظاهر الأساسية ، وهى أنها — كما ذكرت — قصيرة ، وليست أفضل ، ولا من أفضل الشعر الإنجليزى بالضرورة ، فضلاً عن ميلها الشديد إلى البساطة فى التعبير ، والوضوح فى المعنى ، والتركيز فى الأداء ، والفكاهة والسخرية فى المواقف . وكل هذه صفات تتطلبها عملية التعليق . فراكب القطار — كما نعرف — لا يملك المقدرة على التركيز أو السباحة فى بحار الخيال والغموض ، وربما يكون — عموما — من اللا مبالين بالشعر ، أو المعتادين على الثرثرة : أو قراء الصحف والمواد الخفيفة . ومع ذلك لا يمنع هذا كله أحيانا من أن يتنبه الراكب إلى القصيدة المعلقة فيقرأها . وعندئذ قد يتبسم ، أو يتلعثم ، أو يغادر القطار .

ماذا يعنى تعليق القصائد بين الإعلانات عن السلع أو الخدمات ؟ هل هى دعاية للشعر والشعراء ؟

هل تشجع المعلقة الراكب العابر — أو حتى الدائم — على التعلق بالشعر أم تجره إلى شراء ديوان صاحبها ، أم تعفيه من طلب الديوان ؟

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن المشتغل بالشعر هو أن هذا الفن الجميل يعانى الفقر فى الجمهور .

ولكننا نعرف أن جمهور الشعر أصبح جمهورين منذ ظهور الكتابة والتدوين ، وان هذا الانقسام لم يكن لمصلحة الشعر . ومع ان جمهور سماع الشعر ازداد زيادة هائلة بعد ظهور وسائل الاتصال الألكترونية ، ولاسيما الراديو ، فلم يزد جمهور قراءة الشعر كثيرا وأصبح الذين يسمعون عن شكسبير أو المتنبى اكثر من الذين يقرأون شعر الشاعرين ، أو يقتنون قصائدهما ، بالشراء أو الاستعارة من المكتبات العامة . وابلغ دليل على هذا هو شكوى الناشرين وأمناء المكتبات فى اوربا وأمريكا من ضآلة حصيلة توزيع دواوين أو استعارتها بوجه عام ، مع أن المدارس مازالت تحرص على إدخال الشعر ضمن المناهج وتحبيبه إلى الاطفال والمراهقين . ولكن هذه الشكوى لا نجدها بصورة حادة إلا فى الغرب ، اى أوربا الغربية وأمريكا ، فى حين ان أوربا الشرقية والكتلة الاشتراكية المتدهورة لم تعودا تدعمان ديوان الشعر المطبوع وتوفرانه للقارىء بكميات كبيرة وأثمان زهيدة . بل إن العالم الثالث ، حيث تزداد الأمية ويتفاقم بؤس الإنسان ، لم يعد يقبل على قراءة الشعر واقتنائه كما كان قبل تحرره من الاستعمار . ومعنى هذا كله ان سوق قراءة الشعر ، أو شراء منتجاته بمعنى ادق ، تدهورت فى الربع الأخير من القرن على الاقل

والشعر كغيره من منتجات الادب فى حاجة إلى دعاية وإعلام بالطبع ، ولاسيما فى عصرنا هذا الذى لم يعد الناس يقبلون فيه على حفظ القصائد وتداولها عن طريق الرواية الشفهية . وإذا كان شكسبير والمتنبى لا يحتاجان إلى دعاية فكيت رايت وروجر ماكجف اللذين قرانا قصيدتيهما قبل قليل يحتاجان إلى كثير من الدعاية والإعلام . ولكن اين نوجه هذه الدعاية وذلك الإعلام ؟ الجواب الطبيعى والاقتصادى ايضا هو ان نوجههما وسط الجمهور المحتمل ، اى الذى يمكن إغراؤه والتاثير على عاداته فى القراءة . وإذا نحن تأملنا فى جمهور القطارات أو غيرها من وسائل المواصلات العامة لوجدناه من العمومية بحيث لا يمكن تحقيق الجدوى من الحملة الإعلانية أو الإعلامية . اما إذا اخذنا جمهور المدارس والجامعات والمكتبات ، فهذا هو الجمهور المحتمل او القابل للتاثير .

لعلنا ايضا نلاحظ ان نفسية راكب القطار العادى غير المتادب او غير المحب للشعر مستعدة لتقبل الإعلان عموما . ولكن إذا وضعنا له قصيدة بين إعلانات الصابون وعلاج الصلع فسوف ينصرف عن القصيدة بسرعة إلى التركيز على الإعلانات الأخرى . وحتى لو قرأ القصيدة إلى النهاية فليس معنى هذا أنه سينزل من القطار ويشترى ديوانا من الشعر . بل إذا تصادف أن نجحت المعلقة فى استحالته فليس من المنتظر ان يترجم الاستحالة العابرة إلى شراء فعلى ، لان الشراء معناه المال ، والمال لم يعد يتوافر بسهولة أمام ارتفاع أثمان الكتب الجديدة ، ومنها دواوين الشعر التى يتراوح ثمن الواحد منها اليوم فى بريطانيا بين ستة وعشرة جنيهات استرلينية .

ما الهدف إذن من شعر قطارات الأنفاق كما يسميه الشعار المثبت على كل قصيدة معلقة ؟

شغلنى هذا السؤال فاستعلمت من هيئة المواصلات . ودلتنى الهيئة على سيدة اقترحت فكرة المشروع وتابعته حتى تحقق . وقبل

ان اتصل بصاحبة الفكرة ، واسمها جوديث تشيرناك ، علمت من الهيئة المذكورة أن المشروع بدأ عام ١٩٨٦ ، وأنها قدمت له ٤٠٠٠ مساحة إعلانية فى قطاراتها مجانا لتعليق القصائد المرشحة . ولما اتصلت بالسيدة تشيرناك تبين لى من حديثى التليفونى معها أنها روائية عاشت فى نيويورك سنين عدة ، ونقلت الفكرة من هناك ، ثم اقنعت بها « جمعية الشعر » فى لندن . وهكذا بدأ المشروع على أساس تقديم ألوان من شعر الماضى والحاضر فى تراث اللغة الإنجليزية إلى الجمهور العريض بطريقة بسيطة وظريفة . وبعد حديث ودى ومناقشة جدية أرسلت لى السيدة مظروفا به معلومات كثيرة عن المشروع .

ولكن أهم شىء بالطبع أن تتوافر الحماسة والجدية اللازمتين لإنجاح أى مشروع وتحقيق أى فكرة . وأساس هذه وتلك هو فتح نافذة جماهيرية عريضة على الشعر الذى لم يبق له سوى الديوان المطبوع ، والنشر النادر فى الصحف ، والندوات ذات الجمهور المتناقص .

الهدف إذن انتشال الشعر من أزمة الجمهور الخاص الذى يضيق باستمرار ، وتحبيبه إلى الناس الذين طغت عليهم مادية الحياة فلم تترك لهم واحة روحية يلجئون إليها . وهذه أيضا هى مهمة « جمعية الشعر » التى تأسست فى لندن منذ سنوات عديدة . وبالتعاون معها ، ولاسيما فى اختيار نصوص المعلقات ، أو الملصقات بمعنى آخر ، تتمنى السيدة تشيرناك أن ينتشر الشعر ويصبح فنا شعبيا مثلما بدأ .

ومنذ بدأ المشروع ظهرت بوادر نجاحه كما تعتقد صاحبة فكرته . فقد تكاثر عدد المشتركين فيه ، أى الذين يساهمون بشراء نسخ من الملصقات المعلقات . ومن هؤلاء مدارس ومكتبات عامة ومستشفيات وسجون . وارتفع رقم انتاج القصائد وطباعتها على الورق المقوى من الف ملصق إلى ثلاثة آلاف على مدى أربع سنوات . كما تلقى المشروع إعانات مالية من جهات كثيرة معنية مثل مجلس الفنون والمجلس البريطانى . ويتولى المجلس الأخير توزيع الملصقات فى اكثر من ٥٠ دولة له نشاط بها . ويقوم طلاب كلية لندن للطباعة بتصميم الملصقات وتجهيزها للطبع . وبذلك تخف نفقات إنتاجها . ولكن الأهم من هذا وذاك أن العدوى انتقلت إلى بلاد أخرى غير بريطانيا . فقد ظهر مشروع مماثل فى قطارات الضواحى بمدينة دبلن الأيرلندية ، ثم ظهر مشروع ثالث مشابه بمدينة شتوتجارت الألمانية . والبقية تأتى !

لا أحد يكره الخير للشعر على أى حال . ولكن تظل قضية أزمة الشعر فى العالم كله اليوم أعمق من هذا كله . فمن الملاحظ أن ساحة الشعر العالمية بدأت تخلو — إن لم تكن خلت بالفعل — من الشعراء ذوى الموهبة الكبيرة . وخلو ساحة الشعر من مثل هؤلاء الموهوبين معناه الإعلان عن الماضى ، وتذكرة الناس بفرسان الساحة القدامى ، حتى يظهر فارس جديد . وما يميت الشعر ويحييه هو الشعراء أنفسهم . فإذا وهنوا وشاخوا وكرروا ما سبق قوله فما على محبى الشعر من سبيل سوى أن يذكروا الناس بالشعر ، كما فعلت صاحبة فكرة هذه الصرعة الجديدة . ولكن ما فعلته شىء وخلو ساحة الشعر شىء آخر . وليس معنى هذا أننى يائس أو متشائم . وإنما معناه أن أذكر الناس أيضا بأزمة الشعر الراهنة .

لندن : على شلش

رسالة باريس

عام رامبو

بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الشاعر الفرنسى ارتور رامبو ١٨٥٤ — ١٨٩١ ، يقام طوال العام عدد من الاحتفالات الثقافية واللقاءات الشعرية كما من المنتظر أن يصدر خلال العام ، عدد من الكتب حول رامبو من تاليف آلان بورير ، اكبر المتخصصين الفرنسيين فى حياة واعمال رامبو ، منها : (رامبو العربى) عن دار ساى ، و (رامبو فى ساعة الفرار) عن دار جاليمار ، و (آرتور رامبو أعماله وحياته) . وتنظم فى شهر سبتمبر القادم أمسية حول رامبو فى مركز جورج بومبيدو يحضرها شعراء من العالم أجمع ، تتوجه بعد ذلك إلى شارلفيل ميزيير مسقط راس رامبو ، ثم إلى قبرص وعدن . كذلك يقيم متحف أورسيه معرضا بعنوان (ارتور رامبو : رسوم ووثائق) ، وذلك فى شهر اكتوبر القادم .

وقد أقام معهد العالم العربى معرضا افتتح فى ٢٩ يناير الماضى بعنوان : (رامبو فى عدن) .

وكان ارتور رامبو قد وصل إلى باريس قادما من قريته فى السابعة عشرة من عمره ، حيث نشر « المركب الثمل » وقدم شعرا يستند إلى نخارج الكلمة والمعنى . وكانت تربطه صداقة عاطفية مع الشاعر فرلين ، انتهت بإطلاق الأخير النار على رامبو . وتحت تاثير صدمة هذا الحادث ، كتب رامبو أشعارا نثرية بعنوان (فصل فى الجحيم) عام ١٨٧٣ ، حيث عبر عن نوع من « الهذيان الشعرى » . وفى سن العشرين توقف رامبو تماما عن كتابة الشعر ، ليندفع نحو حياة الترحال والتنقل كجندى ، ثم كهارب من الجندية ، واخيرا كمهرب اسلحة فى جزيرة جاوة ، ثم فى هرارى بالحبشة . وفى عام ١٨٨٦ صدر ديوان أشعاره الحرة غير الموزونة « الإشراقات » . واسلم رامبو الروح فى مستشفى مدينة مارسليا بجنوب فرنسا فى عام

١٨٩١ ، فى الوقت الذى بدأت فيه أشعاره تلقى اعترافا وتقديرا ، بوصفها علامة كبرى من علامات الاتجاه الرمزى الجديد ، ذلك الاتجاه الذى كان الشاعر الفرنسى بودلير ، واحدا من أهم من مؤسسيه .

أثرت أعمال رامبو الشعرية ، وحياته المليئة بالرفض والتمرد ، التى تحيطها هالة أسطورية تأثير عميقا فى الشعر الأوربى الحديث . أغرى السورياليين بأن يتخذوها نموذجا لهم ، وكان لها تأثير كبير كذلك على أشعار وأعمال مجموعة السرياليين المصريين ، وقد ترجم الفنان الشاعر رمسيس يونان فى عام ١٩٤٩ « فصل فى الجحيم » إلى العربية ، كما أنه يعد أحد المصادر غير المباشرة لحركة الشعر الحر التى بدأت فى الوطن العربى فى الأربعينيات . وقد حاول الشاعر بدر شاكر السياب ترجمة بعض أشعار رامبو عن نسخة انجليزية مترجمة . كذلك ترجمت أعمال

أخرى للشاعر رامبو إلى العربية وألهمت أعماله شعراء عربا ، كما تعرّض العديد من الدراسات النقدية لأعماله الشعرية ، مؤكدة على تأثيره على الشعر العربى الحديث . ويمكن أن نذكر هنا ، الكتاب الذى أصدرته (دار الهلال) فى أوائل السبعينيات « حياة رامبو وشعره » بقلم « صدقى اسماعيل » ، ولعله كان أول كتاب يصدر عن الشاعر الفرنسى الكبير فى المكتبة العربية .

كما نذكر أيضا الترجمة التى قام بها « رمسيس يونان » وقدم لها « مجدى وهبة » ونشرتها (دار التنوير) ببيروت عام ١٩٨٣ ، لعمل من أهم آثار « رامبو » الشعرية وأشهرها ، وهو (**فصل فى الجحيم**) . وكذلك نذكر الكتاب الذى تُرجم عنه فى (بغداد) عام ١٩٧٨ ، متضمنا ترجمات لأهم أعماله وقام بها خليل خورى ونُشرت تحت عنوان (رامبو حياته وشعره) ، وضم ترجمات لـ : فصل فى الجحيم — إشراقات — المركب السكران ، وقصائد أخرى قصيرة ، مع مقدمة .

وعلى نحو ما احتفت المكتبة العربية بآثار « رامبو » ، نرجو أن تكون مشاركة الشعراء والنقاد والمثقفين العرب فى عام « رامبو » حاضره وفاعله ضافية وجدول تاريخى عن حياة الشاعر . على مختلف المستويات .

وفى إطار احتفالات الفرنسيين بالذكرى السنوية لوفاة رامبو ينظم مركز الإبداع والبحث والثقافات فى مدينة جرونوبل بفرنسا رحلة طويلة يقوم فيها جمع من الشعراء الفرنسيين والأجانب بالسير فى الطريق الذى قطعه رامبو من مدينة شارل فيل وهى مسقط رأسه إلى مدينة عدن مرورا بباريس ومرسيليا وقبرص والاسكندرية وهرر ، عائدين بعد ذلك إلى مرسيليا حيث مات .

يشارك فى هذه المسيرة الطويلة من الشعراء الفرنسيين جاك داراس ، والان جوفروا ، وبرنار نويل ، وسيرج سوترو ، وأندريه فالنتير ، ونيكول بونتشارا ، وميشيل دوجى . ومن الشعراء الأجانب أوكتافيو باز ، وإيليش ، وفارجاس لوسا ، وماكوتو أوكا ، ومن الشعراء العرب ادونيس ، وسعدى يوسف . فى الاسكندرية التى تصلها قافلة الشعراء فى مساء الرابع والعشرين من أكتوبر القادم فتقام أمسية شعرية يشرف على تنظيمها الشاعر أحمد عبد المعطى

حجازى وزميله الشاعر الفرنسى (جاك لاكاريير) ، ويشارك فيها عدد من الشعراء المصريين إلى جانب زملائهم العرب والأجانب والفرنسيين ، ومن المنتظر أن يحضر هذه الأمسية السيد فاروق حسنى وزيـر الثقافـة . وسوف تقـوم « إبـداع » بنشر مختارات من النصوص التى ستلقى فى امسية الاسكندرية .

سوف ينتهز الشعراء فرصة اجتماعهم فى الاسكندرية لزيارة منزل الشاعر قسطنطين كفافيس الذى تحول إلى متحف يضم مخلفاته ، وسوف يجتمعون بالهيئة المشرفة على إعادة بناء مكتبة الاسكندرية القديمة .

جائزة رامبو

حين يُذكر الشاعر الفرنسى الشهير « آرثور رامبو » ، يُذكر النبوغ المبكر وتذكر العبقرية الفتيّة النادرة . فقد أنجز « رامبو » كل أعماله الشعرية الكبرى وهو بعد فى صباه ، بين الرابعة عشرة والثامنة عشرة من عمره . وتنتهز « إبداع » فرصة احتفال شعراء العالم بالذكرى المئوية الأولى لوفاة « رامبو » ، لكى تدعو البراعم الشعرية من فتيان مصر وفتياتها ، إلى الاشتراك بقصائدهم فى مسابقة : (جائزة رامبو) ، وسوف ينضم صاحب النص الفائز ، إلى أعضاء الوفد المصرى الذى سيحيى مهرجان « رامبو » مع شعراء العالم فى الاسكندرية ، من الرابع والعشرين إلى السادس والعشرين من أكتوبر ١٩٩١ ، وسيمنح مكافأة رمزية قدرها مائة جنيه مصرى ، وهدية مكونة من مجموعة دواوين شعرية مصرية وعربية من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب .

شـــروط المســـابقة

١ — لا يزيد عُمْر المشترك عن عشرين عاما .
٢ — لا يكون النصّ المرسل قد سبق نشره .
٣ — يحق لكل مشترك ان يتقدم باكثر من قصيدة .
٤ — تُقبل النصوص المكتوبة على النمط التقليدى ، او على نمط الشعر الحر ، او على نمط قصيدة النثر ، فالمقياس الاوحد هو الجودة والمستوى الرفيع .
٥ — لا يشترط ان تكون القصيدة عن « رامبو » .
٦ — آخر موعد لتلقى الرسائل ، هو نهاية اغسطس ١٩٩١ .

ملحوظة : تُرسل القصائد باسم « حسن طلب » المشرف على المسابقة ، بعنوان مجلة « إبداع » : ٢٧ شارع « عبد الخالق ثروت » الدور الخامس ، ص.ب. (٦٢٦) . القاهرة .

عصر الاكتشافات

تشهد الحياة الثقافية الاسبانية، ازدهارا كبيرا يزداد يوما بعد يوم، انعكاسا للروح الديمـوقراطيـة التى تتميـز بها الحيـاة الأسبانيـة خلال العقد الأخير، والاهتمام المتزايد من جـانب المثقفين والمبـدعين الأسبـان بتأكيد هويتهم، خاصة بعد انضمام اسبانيا إلى المجموعة الأوروبية التى ستحتفل العام القادم ١٩٩٢ بإتمام وحدتها، وإعـلان مدريـد عاصمـة اسبانيا، عاصمة ثقافية لأوروبا الموحدة.

ولا يكـاد يمـر يـوم إلا وتصـدر المطـابـع المجـمـوعـات القصصيـة والشعـريـة والـدراسـات النقـديـة الجديدة، أو تقـام معارض للفنـون التشكيليـة أو العروض المسـرحيـة والسينمائية.

ونشـير هنا إلى حـدثين ثقـافيـين مهمين آخرين، ستشهدهما اسبانيا عام ١٩٩٢، أولهما المعرض العالمى «اكسبـو ٩٢» الـذى سيقـام فى اشبيلية فى الجنوب الأسبانى فى إطار بـرنـامـج الأنـدلس ١٩٩٢» وهـو البرنامج الذى يحتفل فيه العالم مع اسبانيا باكتشاف امريكا او العـالم الجديد عام ١٤٩٢. ويقام المعرض تحت عنـوان «عصر الاكتشـافات» وهـو معـرض ثقـافى فى جـوهـره، ستشارك فيه كل دول العالم بهـدف إبراز الإنجازات الحضارية البشرية إلى نهاية القرن العشرين. وسـوف تشـارك مصر فى هذا المعـرض تحت عنوان «**مصر صانعـة الحضارة، المحافظة عليها، المضيفة إليها**».

وثانيهما: الأوليمبيـاد الثقافى الـذى سيصاحب دورة الألعاب الأوليمبيـة، التى ستقـام فى برشلـونـه (شـرق اسبانيا) فى صيف ١٩٩٢، وسوف يكـون أحـد مجـالات تـركيـز هـذا الأوليمبياد الثقافى، مجـال التشابـه الثقافى والاجتماعى فى حـوض البحر المتوسط.

وهكذا يجتمع فى اسبـانيا العـام القادم ثلاث مناسبات ثقافية هامة، هى الاحتفال بإعلان مدريد عاصمة ثقافية لأوروبـا، فى مدريـد، ومرور ٥٠٠ عـام على اكتشـاف امريكـا فى

اشبيلية ، والأوليمبياد الثقافى فى برشلونة .

وهذا يوضح مدى الاهتمام بالجوانب الثقافية فى الحياة الاسبانية ، وهو ما ينعكس كما اسلفنا على نشاط حركة النشر ، وكثرة المجلات الثقافية ، والمعارض ، والعروض الفنية ...

وقد صدر مؤخراً ديوان (المدخل الوحيد) للشاعر (دييجو دونثل » ، الحائز على جائزة ادونيس لعام ١٩٩١ . والقارىء يجد نفسه منذ الصفحات الأولى أمام شاعر يصبو إلى تحقيق ذاته فى نطاق الصفاء المطلق ، ينتظر على هذا الجانب من الحياة أن تأتى الروح لتنتزعه . إن « دونثل » من بين الشعراء الجدد المحدثين يجاهد لكى يحقق هدفه ، ويحصل على ما يريده : الامتزاج التام بين العناصر الحيوية والروحية ، فالروح والجسد وحدتان متلاحمتان . الجسد نفحة إله ، والروح هى ذات هذا الإله التى تتجلى فى الإنسان . ويدور النص عند هذا الشاعر الشاب فى مجال مقدس حيث يتوحد كل شيء ، ويلجأ هذا الديوان إلى استعارات اساسية ورموز خاصة بالتصوف الأسبانى ، لكن هذا لا يمنع الشاعر من التعبير عن مفاهيمه الخاصة ، وأسلوبه المتميز ، إذ يحاول اكتشاف ذاته ، والتصالح مع المطلق وصولاً إلى تحقيق الوجود فيما وراء الموت .

وتأتى أهمية هذا الديوان الذى يقع فى اثنتين وسبعين صفحة ، من أنه يحرك مياه الشعر الهادئة بإعادة مفاهيم كالروح والجسد ، والموت والإدراك ، من خلال لغة مشعة صافية ، فإذا بنا نجد أنفسنا أمام شاعر صوفى معاصر لا يرتدى أزياء المتصوفة القدماء ولا يبدو على شاكلتهم .

وتشهد المكتبات الاسبانية ايضا دراسة قيمة عن الشاعر العظيم « روبن داريو » (نيكاراجوا) بقلم شاعر اسبانى عظيم آخر ، هو « خوان رامون خيمينيث » . وتأتى هذه الدراسة فى الحقيقة فى الوقت المناسب ، من أجل اعادة اكتشاف شاعر نيكاراجوا الكبير « روبن داريو » ، ذلك أن إعادة اكتشاف اهمية هذا الشاعر اصبحت اليوم أمراً واقعا وحتميا ، أخرجته من غياهب النسيان ، ومؤامرات الجحود والإنكار .

ويعود الفضل فى رد اعتبار « روبن داريو » إلى بعض الشعراء والنقاد المعاصرين الذين ردوا فى ذات الوقت الاعتبار إلى تيار الحداثة فى الشعر الأسبانى . فنحن نجد أن جميع شعراء جيل ٢٧ ، تقريبا ، قد ظلوا على وفائهم لداريو على الرغم من الاختلافات الفنية بينهم ، وبينه ، وخير مثال على ذلك الشاعر الكبير « لوركا » الذى كان قد اشترك فى تكريم لروبن داريو ، مع شاعر شيلى العظيم « بابلو نيرودا » ، فى (بوينس ايرس) .

لكن هذا ، على أية حال ، لم يمنع جيل ٢٧ من اتخاذ موقف رافض لتيار الحداثة الذى كان داريو أحد مؤسسيه . اما فيما يخص خوان رامون خيمينيث ، فعلى الرغم من انفصاله عن تيار الحداثة ، إلاّ أن تاثير داريو يبدو واضحا جليا فى معظم اعماله وخاصة فى ديوان (يوميات شاعر حديث الزواج) . وقد ظل « خيمينيث » على وفائه لشاعر نيكاراجوا الكبير الذى كان أول من اخذ بيده ، وقدّمه للجمهور والنقاد ، حاول أن ينشر كتابه عن روبن داريو عام ١٩٢٣ ، لكن الظروف حالت دون ذلك ، آنذاك .

ويحتوى هذا الكتاب على خطابات متبادلة بين داريو وخيمينيث ، واشعاراً لخيمينيث مهداة إلى داريو ، وصفحات من النقد لأعماله بالاضافة إلى ملحق وثائقى كامل لأعماله . والحقيقة أن الكتاب يعد تاريخا رائعا للإعجاب الفنى والصداقة التى ربطت بين الشاعرين .

يرى « خيمينيث » أن قيمة « داريو » الحقيقية تكمن فى إحساسه بأعماق الأشياء ، وفى الجانب « الوثنى » فى شعره ، رغم كونه شاعر « كل ما هو مقدس » ، الذى تغنى بكل انغام العالم . هكذا يرى خيمينيث ، روبن داريو (أبا تيار الحداثة فى الشعر الأسبانى) ويعد هذا الكتاب ، بفضل الوثائق والشهادات التى يحويها ، من أهم المراجع التى ينبغى على كل مهتم بتيار الحداثة فى الشعر الأسبانى خاصة ، والشعر عامة ، أن يقرأه ، وهو من جهة أخرى لقاء مهم بين شاعرين كبيرين ، حفر نفسه بعمق فى ذاكرة خوان رامون خيمينيث الذى ظل دائما على وفائه تجاه أستاذه .

الرسم على الزجاج :

ونتوقف عند معرض ذى دلالة هامة على عودة الاهتمام بالرسم على الزجاج فى اسبانيا بعد سنوات طويلة من النسيان والإهمال ، حتى أصبح يعد من آثار الماضى البعيد . لكن الاهتمام بهذا الفن عاد للازدهار فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وبريطانيا وبلجيكا ثم أسبانيا .

فى مدريد ، هناك أتيليه شهير هو اتيليهم "ميجان الذى أسسه عام ١٨٦٠ ، أخوان فرنسيان ، وكان يضم فى بداية القرن الحالى سبعين عاملاً ، أما اليوم فلا يضم سوى ستة عمال . كما كانت أسوأ الفترات التى مرت بهذا الأتيليه فترة الجمهورية الثانية ، والحرب الأهلية ، ذلك أن الكنيسة كانت هى المستهلك والمشترى الأساسى للزجاج الملون . ومع فترة حكم فرانكو ، وإعادة ترميم الكنائس ، عاد لهذا الأتيليه شىء من نشاطه ، لكنه لم يصل أبدا إلى مجده السابق خلال فترة تيار الحداثة .

المسئول اليوم عن هذا الأتيليه ، يقول إن الزبائن الأساسيين اليوم هم الكنيسة والادارات الحكومية والبنوك ، ثم بدأت الطبقة الوسطى العليا مؤخرا فى الاستعانة بهذا الفن لتزيين بيوتها . لكنه يقول ايضا ، أنه لا تزال هناك بعض الأفكار المسبقة المرتبطة بهذا الفن والتى ترى أن وضع نافذة زجاجية ملونة فى غرفة الطعام مثلاً ، يجعلها تبدو ككنيسة .

ويذهب أحد الذين تخصصوا فى هذا النوع من الفن (الزجاج المعشق) وقد أمضى فيه حوالى ثلاثة وثلاثين عاما ، إلى أن تلوين الزجاج ، عملية طويلة ومعقدة وغاية فى الصعوبة ، وأنه يفضل رسم المناظر الطبيعية على غيرها ، كما يذهب إلى انه أصبح من الصعوبة بمكان كبير العثور الآن على مساعدين يمكنهم تعلم هذه المهنة ، وتنفيذ ما يريده الفنان ، ومن ثم فهو يتوقع - متشائما - أن هذا الفن - رغم ما يشهده من ازدهار - الآن - مهدد بالانقراض والزوال .

وفى برشلونة يوجد مركز مهم لهذا الفن ، الذى يمتزج فيه الفن بالصناعة ، وتقول مديرة هذا المركز « إننا نجاهد لكى نقنع الذوق المعاصر بهذا الفن ، ذلك أن كثيرين من الأسبان لايدركون أهميته وجماله » .

وفى هذا المركز يمكن تعلم كيفية المزاوجة بين الأساليب التقليدية ، والرؤى المعاصرة ، من أجل اجتذاب الذوق الحديث ، وكيف يمكن الانتفاع بكل ما هو جديد من أجل تنمية الفكر وتعميق الإبداع . وهناك من يرى من كبار الفنانين الأسبان أن المشكلة التى تواجه هذا الفن هى أنه اقتصر على الأساليب القديمة دون أن يحاول تعلم لغة العصر . ومن هؤلاء « كارلوس مونيوث » الذى صب اهتمامه على الحوار المستمر بين المادة وتشكيلها ، واعتبار « النافذة الملونة » وسيلة تعبير شخصية . وهذا ما يراه أيضا آخرون أمثال الرسام والنحات « جارثيا ثوردو » الذى يرى أن الرسم على النوافذ الزجاجية أساس مثالى للتعبير الفنى .

بلا أساطير :

وافتتح فى مدريد أيضا معرض أعمال الرسام الأشبيلى **بالدس ليال** بمناسبة مرور ٣٠٠ عام على وفاته ، وذلك تحت عنوان (بالدس ليال : بلا أساطير) .

ويعد **بالدس ليال** من أكثر الرسامين غير المعروفين لدى الناس ؛ ذلك أنه عرف فقط بلوحاته الجنائزية التى رسمها لمستشفى (**سانتا كاريداد**) فى أشبيلية . ويضم المعرض ثمانين لوحة تم ترميمها خلال السنوات الخمس الماضية ، إذ كانت أعماله قد أهملت وتعرضت للتلف بسبب عدم تقدير أهمية هذا الفنان فى الماضى .

وتعبر اللوحات التى عرضت عن امتداد الإنتاج الفنى لهذا الرسام منذ عام ١٦٤٥ حتى وفاته فى عام ١٦٩٠ مما يساعد فى التعرف على مقدرته الإبداعية وإسهامه فى حركة الباروك فى الفن الأسبانى .

رسم **بالدس ليال** أعماله الأولى فى قرطبة ، حيث كان قد استقر بها عام ١٦٤٧ . وتتميز هذه الأعمال بالتعبير القوى الذى لا يخلو أحيانا من خشونة نجح فى التخلص منها فيما بعد . عاد **بالدس ليال** إلى مسقط رأسه أشبيلية عام ١٦٥٦ ، وكان لعودته إلى مدرسته الأصلية الفضل فى إضفاء الرقة على خطوطه ، وتميزت لوحاته حينئذ برقة درجات الألوان ، ومنها اللوحات التى رسمها لدير (**سان خيرونيمو**) بأشبيلية ، والتى كانت قد تفرقت فى عدة متاحف فى العالم وتم استعادتها بمناسبة إقامة هذا المعرض .

ويرى نقاد الفن أن رسم **بالدس ليال** تميز بالإتقان منذ ١٦٦٠ ، وبلغ قمة نضجه من خلال سلاسة ريشته وإحساسه الرائع بالألوان ، كما تعكس لوحاته أيضا مزاجه الحاد ، ويعدون هذه الفترة قمة النضج الفنى له ، والذى بدا واضحا فى لوحاته التى تعكس تأملة العميق فى الحياة ، والزهد فيها ، وإيمانه بعدم جدوى تكديس الثروة ، أو جمع المال ، والانغماس فى الملذات والاستمتاع بها ، ومن ثم يبدو أن الطريق الوحيد للخلاص عنده ، هو الصلاة والتوبة .

وترجع أهم أعماله إلى الفترة ما بين ١٦٧٠ ، وحتى وفاته ، وخاصة لوحتى (الموت) و (يوم الحساب) ، حيث تجسد قمة الدراما فى الرؤى الجنائزية فى تاريخ الفن كله . وكانت تلك اللوحات هى

السبب فى نسج أسطورة حول الرسام ، والنظر إليه باعتباره شخصا عصابيا ، يشتهى الموت ، تهجس له نفسه بكل ماهو بشع وكريه . ولكن الحقيقة أن بالدس

ليال لم يكن هاجسه الموت أو البشاعة ، بل لعل أكثر ما كان يشغل باله ، هو

القدرة على أن يظل حيا ، وأن يحل مشاكله الاقتصادية التى كانت

تمسك بخناقه ، وتمثل له مشكلة مستعصية الحل .

إن تأمل مجموعة اللوحات التى يضمها هذا المعرض المتميز ، تعتبر دراسة كاملة فى الحقيقة ، للتطور الفنى الثرى الذى يتميز به هذا الفنان الذى ظلم كثيراً ، لكنه بعد ٣٠٠ عام ، يعود مرة أخرى لكى ينفض الغبار من حوله ، وعن أعماله .

مدريد : د . أحمد على مرسى

رســالة دبلن :

علاقات العرب الحضارية بعاصمة أوربا الثقافية

ممـا تجزع لـه النفس حقا ، أن الكثـير من المثقفين العـرب انفسهم لا يكاد أن يعرف شيئا عن جمهورية آيـرلنـده ، اللهم إلا تلـك الأخبـار المبتورة التى تذيعها وسائـل الإعلام (أى إعلام ؟ !) عن وكالات الأنباء الغربية حول الصراعات فى شمال تلك الجزيرة ، والعنف الدموى الذى تلجأ إليـه جمـاعـة الـ (IRA) لتوحيـد الجزيرة بـالقوة وطـرد بقايـا الحكم الإنجليـزى من شطرهـا الشمـالى ، وجماعة العنف المقابل لذلك هنـاك ، وهـى التـى تسـعـى بـدورهـا إلى استخدام الإرهاب والتخريب للإبقاء عـلى الحكم البريطـانى فى محـافظـة (آلستر ulster) الشمالية ، والتى عاصمتها بلفاست ، حيث مشهد ذلك الصـراع الـدامى .. ولعـل هـذا الصراع المأساوى فى شمال الجزيرة التى لا يزيد سكـانها عن الخمسـة مـلايـين (ثـلاثـة ونصف منهم فى الجمهـوريـة المستقلـة الـواقعـة فى الجنوب والتى عاصمتها « دبلن » ، عاصمة أوربـا الثقافيـة لهذا العـام (١٩٩١) وقرابة المليون ونصف فى محافظة « آلستر » الشمالية ، التابعة لبريطانيا حتى يومنا هذا) أقول لعل لهـذا الصـراع المـأسـاوى دورا فى اختزال ميزانية احتفالات « دبلن » ، بوصفها عاصمة ثقافية لأوربا فى هذا العام ، إلى ثلاثة ملايين ونصف مليون جنيه آيرلندى (الجنيه الاسـترلينى يزيد عليه بما قيمة عشرة فى المائة ، شأن المارك الألمانى بالنسبة للخولدن الهـولندى) ، بينمـا بلغت ميزانيـة « جلاسجو » ، عاصمة أوربا الثقافية للعام الماضى أربعة عشر مليون جنيه إسـترلينـى .. فليسـت الأسبـاب الاقتصادية وحدها ، وفى مقـدمتها انكماش حجم الاستثمارات وازدياد نسبة البطالة ، ومن ثم أعباء الميزانية العامة هى التى أدت إلى هذا التقتير فى الإنفاق القومى الآيرلندى على عاصمة الجمهورية الجنوبية فى هذه المناسبة الجليلـة ، فمهمـا بلغت المشكـلات المادية لهذه الجمهورية التى استقلت منـذ قـرابـة سبعين عاما ، إلا أن لخصوصية إشكاليتها المعاصرة دورا

هاما ، بل بالغ الاهمية فى هذا الفتور النسبى بإزاء الإنفاق الرسمى وغير الرسمى على عاصمة الجمهورية فى هذه المناسبة ، التى لا شك فى ان اية مدينة أوربية تفخر وتفاخر بها .. وعلة ذلك تكمن فيما لن يصدقه أى قارىء عربى : أن العام الحالى (١٩٩١) يتصادف أن يلتقى فى الوقت ذاته بالذكرى الخامسة والسبعين لثورة الشعب الآيرلندى على الاستعمار البريطانى ، الذى دام فى الجزيرة كلها على مدى اربعة قرون ، وكان مثالا فى البشاعة التى ادت من بين ما ادت إليه ، إلى ما كاد أن يقارب محو اللغة الآيرلندية الأصلية فى الجزيرة ، والتى لا يكاد أن يجيدها اليوم إلا قرابة الخمسة بالمائة من مجموع شعب الجمهورية المستقلة فى الجنوب ، بينما يفهمها بالكاد قرابة الربع منه ، وإن تعامل باللغة الإنجليزية فى حياته اليومية ..

نحن بالطبع ـ هنا فى مصر والعالم العربى ـ لا نستطيع أن نفهم كيف تكون الذكرى الخامسة والسبعون للثورة على هذا الاستعمار الأجنبى الماحق عاملا معوقا للاحتفال بعاصمة جمهورية آيرلندة المستقلة عاصمة ثقافية لأوربا فى هذا العام .. علة ذلك ان الـ (IRA) وهو ما يدعى الجيش الجمهورى الآيرلندى الذى لجأ فى العقود الأخيرة إلى العنف الدموى بغرض ترويع الحكم البريطانى فى شمال الجزيرة وحثه على مغادرتها بافتعال حوادث الإرهاب البغيضة ضد المواطنين الابرياء ، كان يشكل فى بداية القرن فرعا من حزب (**الشين فين** Shen Fein) ، وترجمته عن الآيرلندية (نحن انفسنا) ، ذلك الحزب الذى دعا آنذاك إلى الاستقلال عن بريطانيا ، ونادى بالثورة على المستعمر الإنجليزى ، كما شارك فى تنظيم ما اصبح يدعى اليوم فى جمهورية آيرلنده **انتفاضة عام ١٩١٦** (The 1916 upeisingol) .. هذه الثورة الشعبية التى انزلت اليوم إلى مستوى (**الانتفاضة**) بسبب ما صارت ترتبط به من مآسى إرهاب الـ (IRA) ،قد واكبت الثورة المصرية على نفس المستعمر فى ١٩١٩ ، وإن كان القمع الدموى لكليهما من جانب المستعمر نفسه لم يحجب الاستقلال فى النهاية عن كل من سلطنة مصر ـ آنذاك ـ وجمهورية آيرلنده بعاصمتها (دبلن)

اما الادب الآيرلندى المدون بلغة بلاده القومية ، والذى مازال يصارع الفناء ويحاول أن يؤكد وجوده فى بلاده أولاً قبل أن يفرض الاعتراف به فى العالم الخارجى ، فمدى معرفتنا به تبلغ الصفر او تكاد .. أما الأسباب التى ادت إلى تدهور اللغة الآيرلندية ، ومن ثم أدبها المدون بها ، فترجع بالدرجة الأولى إلى المجاعة المهولة التى اصابت الشعب الآيرلندى المكون فى غالبيته من الفلاحين الفقراء فى منتصف القرن الماضى والتى اودت بحياة المليون منهم ، وادت إلى هجرة مليون آخر ، أو ما يزيد على ذلك ، عبر الأطلنطى إلى امريكا خاصة ، وإلى سائر أنحاء **المسكونة ، حتى ليبدو أن مصر هى الاخرى جاءها بعض منهم واستوطنوها ، وان احدهم ، لعله المستر « فينى » ،** قد انشأ حى الدقى فى القاهرة على غرار ضاحية « دوكى » Dalkey الملحقة بمحافظة (دبلن) .. ولما كانت لغة البلاد ـ الآيرلندية ـ والثقافية القومية المرتبطة بها ، ولا سيما اساطيرها الشعبية التى الهمت ـ من بين ما الهمت ـ عبقرية الشاعر « **ييتس**» ، منذ أن اصبح كاتبا فى الثالثة والعشرين من عمره ، هى التى كانت تحملها تلك الجموع الغفيرة من

فقراء الفلاحين الذين قضت عليهم المجاعة بالموت ، أو دفعتهم إلى الهجرة من البلاد .. فقد كانت تلك المجاعة الكريهة هى العامل المادى الذى أدى إلى هذه الكارثة الثقافية والمجاعة اللغوية والأدبية .. فليس من العجيب إذن أن يكون تشجيع الأدب المدون باللغة الآيرلندية تأليفا أو ترجمة إليها عن الروائع العالمية يمثل فقرة من الفقرات الرئيسية فى مهرجان (دبلن) كعاصمة ثقافية لأوربا فى العام الحالى .. فسوف يحتفل بالفعل فى السابع والعشرين من شهر يونيو الحالى ، بحصول ثلاثة من أدباء الآيرلندية على جوائز الترجمة الأدبية للروائع العالمية إلى لغتهم القومية ، وهم الشاعرة المبدعة « **نولانى غونيل**» Nuala Ni Dhomhnaill (لها ديوان رائع بعنوان : ابنة فرعون) ترجمته شعرا عن التركية إلى الآيرلندية ، والشاعر « **جابريل روزنستوك** Gabriel Rosenstock » الذى ينحدر عن أصل ألمانى ، وإنْ كان شديد الالتصاق بهويته ولغته الأم الآيرلندية ، لت [illegible] الألمانية [illegible] [illegible] من ترجمته لرائعه [illegible] « **خيمينيث** »

(بلاتيرو وأنا) إلى الآيرلندية و « بلاتيرو » Platero هو حمار خيمينيث الشهير ، الذى ثارت بسببه زوبعة الخمسينات حول « حمار الحكيم » .

وليس من باب المصادفة المحضة أن يتجه اهتمام أغلب الأدباء الثلاثة الحائزين على هذه الجوائز ، إلى آداب الجنوب (**تركيا وأسبانيا**) ،مُعبريْن **للثقافة العربية والشرقية إلى أيرلندا** ، وهى قضية تتعلق بإعادة اكتشاف الهوية الثقافية فى الجمهورية المستقلة ، وقد طرحها حديثا المخرج الآيرلندى « **بوب كوين** Bob Quinn» فى فيلم ذائع الصيت (أطلانطيا Atlantia) ، كما أن له كتاباً يحمل العنوان الفرعى التالى : (تراثنا الآيرلندى المنتمى إلى الشرق الأوسط Our riddle East-ern Cultuaral lagacy) يخالف فيه النظرية السائدة حتى الآن ، بأن الأصول الثقافية والحضارية لبلاده ترجع إلى (**كلت Celt**) الشمال ذوى العرق الآرى . فهو يقدم فى ثلاثية فيلمه (أطلانطيا) وفى كتابه [illegible] نظرية معاكسة لها ، تقول [illegible] الثقافى جاءها عبر المحيط من منطقة الشرق الأوسط ، ولا سيما من مصر وشمالى افريقيا ..

وقد اشتهر « **بوب كوين** » فى فيلمه هذا بغطاء رأس يشابه الغطاء الذى يضعه الرهبان المصريون فوق رءوسهم ، ملمحا بذلك إلى اعتقاد شائع بأن انتشار المسيحية فى آيرلنده تحقق عن طريق تبشير رهبان أقباط سبعة بها (لاحظ هنا رقم سبعة فى التصورات الشعبية) ، وأنهم شكلوا ما صار يعرف بالقديس « **باتريك** St. Batrick» الذى يحتفل بذاكره فى شهر مارس من كل عام احتفالا قوميا ، لا يقتصر على « آيرلنده » وحدها ، بل يتعداها إلى أمريكا نفسها ، مهجر الآيرلنديين منذ القرن الماضى .. .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا السياق أن اتحاد الكتاب الآيرلنديين قد أقام أمسية أدبية للاحتفاء بالأدب العربى الحديث فى يوم الرابع عشر من شهر مارس الماضى (١٩٩١) ، وذلك فى إحدى قاعات فندق (باسويلز Buswells Hotel) ، الذى صار صالونا أدبيا وثقافيا تعقد فيه الندوات الفكرية فى كافة المجالات والموضوعات بين آونة وأخرى ، وبعضها يعقد بصفة منتظمة ، كتلك التى تنظمها جمعية « **كارل جوستاف يونج** » C.C. Jung ، فى مساء كل ثلاثاء .. أما دافع اتحاد الكتاب

الأيرلندى للاحتفاء بالأدب العربى الحديث فى هذه الآونة بالذات فكان تعبيرا عن تضامن الأدباء الأيرلنديين مع الشعب العربى فى محنة حرب الخليج المروعة .. وقد عبر عن ذلك جابريل روزنستوك ، بقصيدة القاها بلغته الأم الأيرلندية قال فيها إنه بينما كان يسترق النظر إلى ساق حسناء رهيفة ، إذا بحرب الخليج ومأساتها تتسرب إلى وعيه فيزوغ بصره بعيدا فى الفضاء مهموما ..

كما القى كاتب هذه السطور فى هذه المناسبة باللغة العربية ترجمة شعرية قام بها لقصيدة (خياط مدنية اولم) - (١٩٥٢) للشاعر الإنسانى العالمى « برتولت برخت » . ومادة هذه القصيدة مأخوذة عن قصة شعبية المانية نسجت خلال القرن الماضى ، حول خياط حاول أن يطير فصنع لنفسه جناحين من القماش ولكنه حينما قفز بهما من علٍ ، جانبه التوفيق فسقط ومات . أما « برخت » فقد وضع خلف عنوانها (خياط مدينة أولم - ١٩٥٢) إشارة منه إلى عام انتفاضة الفلاحين الألمان على الإقطاع فى (مونستر) وقمعهم الدموى آنذاك ..

يبقى بعد ذلك سؤال ملح : لم هذا الفقر الشديد فى العلاقات الثقافية والادبية والعلمية بين مصر والعالم العربى من ناحية ، وجمهورية آيرلنده من ناحية أخرى ، على الرغم من أن شغفا شديدا بالثقافة العربية يعم البلاد هناك ؟!

لقد كانت محاضرة القاها كاتب هذه السطور عن محمود مختار - مثال مصر القومى - بمناسبة الاحتفال المئوى الاول بذكرى ميلاده فى (كلية ترينتى) الشهيرة فى دبلن Trinity College Dublin ، مجسًا لهذا الاهتمام بثقافتنا وفنوننا المعاصرة ، حتى أن كلية الفنون الجميلة هناك طلبت إليه ان يلقى فيها محاضرة أخرى عن الفنان نفسه ، وإذا كان « طه حسين » قد انشأ فى مدريد معهدا للثقافة الإسلامية ، فلماذا لا نبادر اليوم بإنشاء العلاقات الثقافية مع جمهورية آيرلنده ؟ ! إنها ارض خصبة كل الخصوبة لدعم علاقات الأوطان العربية بالغرب الاوربى فى موقع أشد ما يكون تعاطفا وتناغما معنا ؟ !

لقد سبق لمجموعة السفراء ورجال الأعمال العرب أن تشاوروا فى لندن قبل حرب الخليج الطاحنة ، بشأن مشروع إنشاء قسم للدراسات العربية الحديثة فى كلية (ترينتى) الجامعية ، أو فى جامعة آيرلندة الوطنية (فرع دبلن) ، ولكن ما إن حلت أزمة الخليج حتى انفرط العقد ، وتبخر المشروع من جديد . إن كرسيًا ، بل قسما للأدب العربى الحديث فى إحدى الجامعات الآيرلندية ، لن يكلف ثمن دبابة واحدة قد يعتريها الصدأ فى وقت السلم ، أو قد تدمر ضمن ما تدمر فى وقت الحرب ، بينما « دبابة » الثقافة هى المنارة الوحيدة التى تبقى على مدى الدهر ، وهى الدعامة الرئيسية للعلاقات الإنسانية الحقيقية بين الشعوب مهما تقلبت احوال السياسة بينهم .. فمتى ننتبه إلى خطورة الثقافة فى علاقاتنا مع سائر الأمم ، متى ؟ !

واليس جديرا بالجامعة العربية ومؤسساتها الثقافية ان تتبنى المشروع الذى بدأه من قبل سفراؤنا العرب فى لندن ، ثم نفضوا أيديهم منه او كادوا بعد اندلاع أزمة الخليج وهو معاونة جامعة آيرلنده الوطنية على إنشاء قسم للأدب والثقافة العربية الحديثة والمعاصرة ؟

دبلن - مجدى يوسف

مملكة الرغبة
أو شكسبير صينيا

من الأمور الشائقة أن يشاهد المرء إحدى المسرحيات الشكسبيرية ، وقد تخطت أسوار اللغات والثقافات الاجنبية ، واستحالت من خلال مرورها عبر الرؤى والتصورات الثقافية المغايرة إلى مزيج ثرى جديد من المعالجات والتقنيات المسرحية التى تثرى وجدان المشاهد ، وتكشف عن عظمة النص الشكسبيرى وقدرته على تجاوز الحدود اللغوية والثقافية ، والاحتفاظ بجوهره الإنسانى الأصيل ، وهذا ما قامت به فرقة « مسرح الأسطورة المعاصرة » بتايوان ، فى العرض الذى قدمته لرائعة شكسبير الخالدة « مكبث » بعد أن « صَيَّنتها » أى أخضعتها للمعالجة الصينية ، وأعطتها اسما آخر هو « مملكة الرغبة » ، وخلعت عليها ظلالا وتفسيرات إنسانية جديدة ، وقدمت من خلالها بعض مخزون الثقافة الصينية البصرى والحركى ، وبعض تقنيات ميراثها المسرحى المتميز بطريقة تكشف عن اهمية التفاعل بين الثقافات ، وعن دوره الكبير فى إقامة جسور التواصل الإنسانى العميق بين البشر . فالثقافة الناضجة الواثقة من نفسها لا تتوانى عن إخضاع أى نص ، مهما عظمت مكانته ، لمواضعات رؤيتها وتقاليد ممارساتها الفنية . لأن ثقتها بنفسها ثقافيا ، تمكنها من التعامل بندّية مع نصوص الثقافات الأخرى بدل أن تتناولها من منطلق الخضوع أو التبعية .

لقد استعمل العرض إمكانيات « الأوبرا الصينية » وتقنياتها ، وخاصة فى الاستعاضة عن الكثير من التجسيدات المسرحية فى المشاهد الجمعية ، واستخدم التقنية الأوبرالية فى ترجيع أصداء الرؤى والشكوك من خلال الجوقة الغنائية تارة ، ومن خلال المشاهد الطقسية تارة أخرى ، واستخدام العرض لتقنيات تلك « الأوبرا الصينية » يستهدف تحقيق غايتين متوازيتين ، أولاهما بعث الشكل المسرحى الصينى القديم وتوطئته للمشاهد المعاصر والبرهنة على قدرته على

التعامل مع أى نص عالمى ، وثانيتهما هى تقديم رؤية جديدة للنص الشكسبيرى الذى تتخذه الفرقة جسرا حتى تعبر عليه تقنيات « الأوبرا الصينية » للمشاهد الأجنبى ، الذى لم يتعود على تقاليدها وشفراتها الدارمية الشائقة . وحتى نستوعب الدروس التى يقدمها هذا العرض المسرحى الجميل فى تعامل الثقافة القومية مع ثقافة الآخر دون تبعية أو استعلاء ، علينا أن نتعرف أولاً على هذا الشكل المسرحى الفريد المعروف باسم « الأوبرا الصينية » وعلى بعض قواعد الأوبرا ولغتها المسرحية المتميزة كما يقدمها قاموس أكسفورد للمسرح ، وكما تحققت فى هذا العرض الثرى ، قبل أن نتأمل تفسيره الخاص لمأساة « مكبث » .

و « الأوبرا الصينية » التى تعرف أحيانا باسم « الأوبرا البيكينية » هو الاسم الذى يعرف به المسرح الصينى التقليدى الذى بلغ ذروة الإحكام والصنعة الشكلية فى العاصمة بيكين فى بدايات القرن التاسع عشر ، بالرغم من أن جذوره تمتد فى تراب المسرح الصينى حتى عام ٧٢٠ ميلادية . وهو العام الذى بدأت فيه أولى المدارس المسرحية التى أسسها الامبراطور تانج منج هونج ، والمعروفة باسم « حديقة الكمثرى » فى بلورة هذا المزيج المسرحى الشيق من التمثيل الحوارى الذى نعرفه فى المسرح العادى ، والغناء الأوبرالى والرقص الإيمائى والموسيقى الأوركسترالية والألعاب الأكروباتية ، وصهره معا فى بوتقة واحدة لتقديم مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية والقصص التاريخية التى يستخدمها العارضون لإظهارا لاستعراض مهاراتهم الحركية والصوتية على السواء . وقد أدى استمرار هذا الشكل المسرحى عبر القرون فى شتى أنحاء الصين إلى ترسيخ مجموعة من التقاليد والقوالب المسرحية الصارمة ؛ فقد استطاع هذا المسرح المتميز أن يبلور لغته الخاصة التى تمتزج فيها اللغة الأدبية باللهجات العامية ، بينما تصاغ فيه المقطوعات الغنائية شعرا ، فيجمع العرض فى ساحته شتى تنويعات اللغة من العامى إلى الأدبى وحتى الشعرى ، ويختص كل مستوى من المستويات اللغوية بجانب من جوانب العرض ، فالمقطوعات الغنائية الشعرية ترتفع بالموقف الدارمى إلى ذرى من التوتر الغنائى لتكسر الأجزاء الحوارية حدّته وتطور الحبكة المسرحية وتتيح للمغنين فرصة للراحة والتقاط الأنفاس ، بينما تلعب الإقحامات العامية دور الترويح والتحرير من التوتر .

ولا يعتمد هذا المسرح فى بنيته على الفصول بل على المشاهد المتنوعة الكثيرة التى يتفاوت طولها ، ولا ينهض تسلسله على وحدات الزمان والمكان الارسطية بل يتنقل بين الأزمنة والأمكنة بليونة ويسر . فقد أدى تراكم الخبرات النابعة من تمثيل كل نص مسرحى آلاف المرات بحيث لم تعد ملاحقة الحبكة هى هم المشاهد ، وإنما الاستمتاع بالمهارات التقنية الفائقة للعارضين وبقدرات التطريب لدى المؤدين ، إلى تقطير الكثير من تقنياته وصياغاته الشكلية فى بنى رمزية أقرب ما تكون إلى الشفرة المسرحية ذات القواعد الحركية والبصرية الصارمة ، واحتل الترميز مكانة بارزة فى هذه الشفرة المسرحية ، حتى أصبحت له مواضعاته وتقاليده المنطقية التى استهدفت تقنين الخيال والتسليم بدوره البارز فى عمليتى الخلق والتلقى على السواء ، وأدى هذا كله إلى انفصال النص المسرحى نسبيا عن محاكاة الواقع مما سمح له بقدر من المرونة البنائية التى انتجتها ظروف مماثلة فى المسرح الانجليزى فى العصر

الإليزابيثى ، الذى أنجب لنا شكسبير ومارلو وتوماس كيد . فاتسم تتابع الأحداث بقدر من التدفق المتحرر من القيود ، ونحتْ الحبكة صوب الأبيسودية ، وتعقدت بتعدد الحبكات الثانوية وتنوع الشخصيات ، ولم تأبه بالفصل بين العناصر المأساوية والعناصر الملهاوية وإنما راوحت بينهما فى العمل الواحد ، وبرغم هذا ، وربما بسببه ، استطاع المسرح الصينى أن يعكس جوهر الحياة الاجتماعية والفكرية فى الصين على مر العصور ، وأن يبلور مجموعة من الرؤى والقواعد الأخلاقية مماثلة لتلك التى تنطوى عليها دائرة القصاص الإليزابيثية فى المسرح الانجليزى . ولا تقتصر أوجه الشبه بين المسرحين على هذا ، ولكنها تتجاوزه كذلك إلى اعتماد الأوبرا الصينية على القصص التاريخية والأساطير والحكايات الشهيرة أو المألوفة لدى الجمهور .

وإذا كانت عناصر التشابه بين الأوبرا الصينية والمسرح الإليزابيثى واضحة فى هذا العرض المسرحى ، فإن عناصر الاختلاف بينهما تتطلب منا وقفة حتى نتمكن من التعرف على مجموعة الشفرات التى استخدم العرض مخزونها الثرى فى تقديم تفسيره المتميز لمكبث شكسبير . ومن أول ملامح شفرة المسرح الصينى المتميزة التركيز على الممثل وعدم الاهتمام بواقعية المشهد المسرحى ، حيث يعتمد المشهد فيها دائما على خشبة مسرحية مربعة تقع فى مؤخرتها ستارة عليها وشى وتصاوير ، وفى جانبيها ستارتان مماثلتان تستخدمان كبابين أيسرهما للدخول وأيمنهما للخروج من المشهد ، أما الستارة التى تحجب الخشبة عن الجمهور فتعتمد على فن التطريز الصينى المشهور ، وقد جعل هذا المسرح تفاصيل المكان عنصرا زائدا ولا لزوم له ، ومن هنا يدور التمثيل كثيرا على خشبة جرداء إلا من تلك الستائر التى يستخدمها المخرج ببراعة مؤثرة . إذ يكفى أن يدور الممثل فى دائرة على خشبة المسرح ليشير اكتمال الدورة مع سقوط ستارة خلفية أخرى إلى تغير المكان ، أما بقية المناظر المسرحية فقد اندرجت هى الأخرى داخل بنية تلك الشفرة وانتابها ما بها من ترميز يخضع لقواعد صارمة لا تتحكم فى شكل الأدوات المسرحية وحدها ،

وإنما فى دلالات كل حركة من حركاتها ، وإدراجها ضمن شبكة معقدة من المواضعات والتقاليد الصارمة التى استحالت شفرتها إلى لغة مسرحية متكاملة . وقد استطاعت هذه المواضعات أن تجلب لاستعمال الأثاث والأدوات المسرحية المختلفة بعدا تجريديا أدى إلى توظيف الأدوات بطريقة جعلت للخيال دورا واضحا ، فإذا وضعت المنضدة بشكل معين وتحرك حولها الممثلون من جهة معينة فإنها توحى بالوليمة ، بينما لو وُضعتْ بشكل آخر فإنها تتحول إلى مذبح فى هيكل معبد ، أو منصة قضاء ، أو حتى جسر على نهر ، وهكذا . ويمكن أيضا استخدامها كحائط و كحاجز فى معركة ، أو كأداة لتسلّق جبل .

وينطبق هذا أيضا على المقاعد حيث يمكن وضع مقعدين أو ثلاثة معا وتغطيتهما بستارة للإيحاء بوجود سرير ، وعلى طريقة الجلوس عليها التى تشى بمكانة الجالس ودوره الاجتماعى ، حيث الجانب الأيسر من المسرح ، وهو الجانب الذى يدخل منه الممثلون هو أرفع جوانب الخشبة مكانة ، أما الجانب الأيمن من المسرح والذى يخرج منه الممثلون عادة فهو أقلها مكانة ، ويمكن رسم قوس على قطعة من القماش يحملها ممثلان للإشارة إلى دخول مدينة جديدة أو الخروج من مدينة قديمة

وهكذا ، وهذا الاستخدام الرمزى البارع للأثاث ولمناطق الخشبة المسرحية كان من العناصر التى استقدمها بريخت من المسرح الصينى إلى مسرحه الملحمى .

وقد بلغ الترميز فى المسرح الصينى درجة عالية من المهارة والإحكام . فأصبح المجداف رمزا لا للقارب وحده ، وإنما للرحلة النهرية برمتها ، بينما يكتفى الممثل بهزه السوط بطريقة معينة ليدرك المشاهد الخبير بالأجرومية المسرحية بأنه يمتطى فرسه بين الحقول ، أو وسط الجبال أو فى دغل من الغابات الكثيفة ، فلكل حركة دلالاتها الثرية الخصبة التى تفتح أمام المشاهد عوالم كاملة من الخيالات ، أما المنشة المصنوعة من شعر ذيل الحصان فقد تحولت إلى رمز للكهنة وغيرهم من الشخصيات الدينية أو الروحية ، واستحالت الألوان والبيارق والملاءات الملونة فى هذا العالم المسرحى إلى لغة متكاملة لها قاموسها ونحوها وتركيباتها السياقية ، فيكفى فيه أن تتحرك أربعة بيارق سوداء بشكل معين لتنوب عن دمدمة العواصف ، أو أن تتهادى أربعة بيارق زرقاء ، لندرك أننا أما أمواج البحر ، أو أن يلوح الممثل ببيرقين أصفرين رسمت على كل منهما عجلة لندرك أننا أمام عربة حربية ، أو أن ترفرف مجموعات من الأعلام كل مجموعة من أربعة لندرك أننا أمام زحف لجيش عرموم ، أو أن تلف قبعة فى قماشة حمراء لنستعيض بها عن مشاهد القتل الدموية ، أو أن يلف كوب فى قطعة من الحرير الأصفر لينوب عن الخاتم الإمبراطورى أو أن ترتدى امرأة حذاء صغيرا أحمر لنعرف أنها تحيك مغزلها ، أو أن تحرك مروحتها بشكل معين لندرك أنها امرأة لعوب وهكذا ، ولا تقتصر قواعد هذه الشفرة الدرامية المتشابكة على العناصر الحركية والبصرية وحدها، ولكنها تتناول كل ما فى العرض من مناظر وأحداث ، فوضع المقاعد والمناضد والأرائك الذى يتسم بالتقشف والسيميترية معا ينطوى هو الآخر على دلالات رمزية مفتوحة لخيال المشاهد وتفسيره ، كما أن الملابس هى الأخرى تخضع لنفس الشفرة ، حيث تبدو وكأنها ملابس تاريخية ، ولكنها لا تلتزم بالأمانة التاريخية ، لأنها استحالت إلى رموز لغة تكشف عن مكان الشخصية من الحدث ومكانتها الاجتماعية فى الواقع الذى تتعامل معه . كما أن استخدام الأرواب ذات ا لأكمام الفضفاضة اتاح للممثل استخدام حركاتها بنفس الطريقة المقننة المحكمة ذات الدلالات المسرحية الثرية .

وقد ضاعف المسرح الصينى من ثراء هذه الشفرة المسرحية من خلال مزجها بالتمثيل الإيمائى الصامت الذى مكنه من حل الكثير من مشكلات تبديل المناظر واستخدام الحركة وجسد الممثل لتحريك خيال المشاهد ، فالممثل هو حجر الزاوية فى المسرح الصينى ، ولهذا يعمد هذا المسرح إلى إفراغ الخشبة نسبيا مما يزحمها فى المسرح الغربى من أثاث ومناظر حتى يتحول الفضاء المسرحى كله إلى مجال لحركة الممثل وإطار لإبراز أهميته ، وإتاحة الفرصة له ليمتعنا بمهاراته ، فحركة الممثل تخضع فيه لصرامة نحتية لا مثيل لها فى أى مسرح آخر ، وقد وضع هذا كله عبئاً كبيراً على عاتق الممثل الذى يحتاج إلى أن يكون مغنيا بارعاً وراقصا ماهرا وممثلا متمكنا ولاعبا حاذقا للاكروبات فى وقت واحد ، وقد أدى هذا العبء الفادح إلى ضرورة تخصص الممثل فى واحد من الأدوار النمطية الأربعة فى هذا المسرح وهى أدوار الرجال أو النساء أو الأقنعة أو الأدوار الكوميدية ، لأن لكل نمط من هذه الأنماط مهاراته الخاصة ، فكما

كان الحال فى المسرح الإليزابيثى فإن التعاليم الكونفوشيوسية التى تضع قيودا على اختلاط الجنسين قد شجعت على قيام الصبيان بأدوار النساء . صحيح أن المسرح الصينى قد نحا فى العصور الحديثة إلى إسناد أدوار النساء لنساء لكن معايير النقد المسرحى الصينى الصارمة مازالت تفضل قيام الرجال بأدوار النساء لأن هذا يجسد انتصار الفن على الطبيعة ، وقد أدى هذا التقليد المسرحى إلى إيلاء الماكياج أو فن دهان الوجه وتلوينه ، مكانة خاصة فى المسرح ، لأن هذا الفن يوجه عناية كبرى لإبراز التساوق والتناغم والتغاير بين ملامح الوجه ، حتى تحول هو الآخر إلى لغة يرمز فيها اللون الأبيض للخيانة ، والأسود للاستقامة والصلابة ، والأحمر للإخلاص والجسارة ، والأزرق للعنف والتصميم ، والأصفر للقوة ، والذهبى للخلود ، والوردى والرصاصى للتقدم فى العمر ، وهكذا .

ولأن ملامح الوجه قد اكتسبت هذه الأهمية المسرحية ، فقد لجأ الممثل إلى حلاقة مقدمة شعر رأسه ، ليزيد مساحة الوجه ويتيح المزيد من التلوين . ناهيك عن استخدام الأقنعة واللحى وغير ذلك من العناصر المثرية لدلالات الوجه البشرى .

بتقنيات هذه الأوبرا الصينية الشائقة ، وكل التقنيات التى ذكرتها هنا مستخدمة فى هذا العرض ، تحاول فرقة « مسرح الأسطورة المعاصرة » أن تقدم لنا تفسيرها الخاص لمسرحية « مكبث » من خلال تحويلها إلى أوبرا صينية تدور فى فترة الصراعات بين الدويلات الإقطاعية فى الصين قبل ألفى عام . وتخضع الكثير من تفاصيلها لأعراف هذه الفترة التاريخية القديمة من ناحية ، ولأساليب الترميز الصينى من ناحية أخرى ، وقد لجأت هذه الفرقة المسرحية إلى استخدام النص الشكسبيرى لسببين : أولهما أن اتجاه المسرح الصينى فى القرن العشرين قد أدى إلى فقر النص المسرحى ، وتحوله إلى ساحة لإبراز مواهب الممثل الفرد فى واحدة من المهارات الأساسية : الغناء chang أو الترتيل nien أ الحركة tso أو القتال ta ، وإن أى محاولة لتحديث هذا المسرح لابد أن تبدأ بنص قوى يتيح إبراز كل هذه المهارات مجتمعة فى بنية درامية مقنعة . وثانيهما أن استخدام نص أجنبى يفتح أمام الفرقة ساحة للتجريب ، والمسرح الحق لا يحيا ولا يزدهر بغير التجريب المستمر ، وينقذها من الوقوع فى قوالب المسرح التقليدى النمطية . هذا علاوة على أن الفرقة قد شعرت بوجوه الشبه بين المسرح الإليزابيثى والأوبرا الصينية من حيث الترتيل السردى والسطور الشعرية والمشاهد المتعاقبة وتنوع الشخصيات واستخدام الإفضاءات الجانبية التى يوجهها الممثل مباشرة للمشاهد ويفترض أن الشخصيات الأخرى لا تسمعها ، فيكسر بذلك حاجز الإيهام . وهناك بالإضافة إلى هذا كله رغبة الفرقة فى أن تقدم تحديثها للأوبرا الصينية إلى المشاهدين خارج الصين ، واستخدام النص الشكسبيرى سييسر على المتلقى الأجنبى تقبل تجربتها لأن معرفته به ستزيل عقبة كبيرة من عقبات عملية التوصيل ، وهى معرفة عالم المسرحية وأحداثها وشخصياتها الرئيسية ، وبالتالى ستضع المشاهد الأجنبى فى مكانة المشاهد الصينى التقليدى الذى كان يلم بالحبكة مقدما فيهتم بالاستمتاع بمهارات العرض ، بينما ستقدم للمشاهد الصينى حبكة جديدة تضطره لتلقى العمل ككل ومن منطق جديد مغاير للمنطق

التقليدى ، ومن هنا نجد أن دوافع الفرقة لاختيار النص الشكسبيرى تنصب أساسا على خدمة ميراثها المسرحى ، وهذا هو المدخل السليم للتعامل مع النصوص الأجنبية من خلال تسخيرها لخدمة الثقافة القومية .

وتنفتح الستارة المسرحية فى هذا العرض المتميز على مشهد بانورامى شامل يأخذ جماله اللونى وتنويعاته البصرية والإيحائية بالألباب ، وهو مشهد أقرب إلى منطق اللقطة المفتاح فى مطلع الفيلم السينمائى حيث يلخص بشاعرية موحية من خلال الغابة والقلاع التجريدية ـــ التجسيدية واللعب بالستارة الشفافة التى رسم عليها كل هذا ، والرقص الإيمائى من خلفها لخلق تأثير انطباعى تجريدى وكأننا أمام لوحات متحركة من الرسم التأثيرى . وبعد هذا التقديم البانورامى الشامل المصحوب بموسيقى الأوبرا الصينية الحية تنفتح الستارة لنكتشف ان هذا المشهد الآسر قد نفذ ببساطة وتقشف شديدين هما من ديدن هذا التراث المسرحى ، وأن الخشبة خلفها خالية إلا من مجموعة أخرى من الستائر الموحية والممثلين الذين تلعب الملابس والحركة والإضاءة بتشكيلاتهم الدالة ، وتبدأ الأحداث التى لا تختلف كثيرا من حيث ترتيبها وتفاصيلها مع دقائق الحبكة الشكسبيرية التى يطمح فيها مكبث للاستيلاء على السلطة تنفيذا لنبوءة العرافات ، فيقتل الملك دنكان ، ثم يحاول قتل بانكو وابنه ، فقد تنبأت العرافات بأن ابنه سيتولى الملك بعد مكبث ، فينجح فى قتل الأب ولكن الابن يفر هاربا كما فى مالكولم ابن الملك دنكان من قبله ، وتنتهى بانتحار زوجة مكبث ومقتل مكبث فى معركته الأخيرة وعودة الحكم مرة أخرى إلى ملكولم ابن الملك المقتول ، لكن اختلافها الأساسى يكمن فى تفسيرها الشائق لمأساة مكبث ، فالقضية التى تتناولها المسرحية ، وهى قضية الصراع على السلطة والشره المفضى إلى الانفراد بها دونما وجه حق ، ومدى شرعية السلطة ومشروعية الوسائل المفضية إليها ، هى من أكثر القضايا الإنسانية معاصرة فى كل مجتمع من المجتمعات ، بما فى ذلك المجتمع الصينى نفسه فى كل من الصين الأم وتايوان ، لأن شرعية السلطة التى أعقبت ماوتس تونج فى الصين بعد أن أن أطاحت بورثته الشرعيين لا تقل خلافية عن تلك التى ورثت تشانج كاى شيك فى تايوان حيث خلفه هناك ابنه ، دون أن يكون للابن فضائل الأب ولا تاريخه .

لكن التفسير الصينى لهذه القضية الإنسانية الكبرى ، والذى يسفر عن ملامحه منذ العنوان ذاته « مملكة الرغبة » يحول موضوعة السلطة إلى نوع من الرغبات المستحوذة التى تمتزج فيها السلطة بالتسلط . فلا نعرف إن كان مكبث وقد وقع فى أحبولة تلك المملكة المغوية ، مملكة الرغبات والمطامح فأصبح العوبة فى قبضتها . ام انه سخرها لتحقيق مطامحه الدفينة التى سرعان ما انقلبت عليه بسبب أخطائه المأساوية . لذلك نجد أن نبوءة العرافات فى بداية المسرحية ، وهى التى تتبدى فى الكثير من المعالجات الشكسبيرية على صورة نُذُر الشر الأولى فى المسرحية ، أو الكشف عن جذوره الثاوية فى مطامح مكبث غير المشروعة ، تأخذ هنا شكلاً مركبا تمتزج فيها العناصر الاحتفالية البهيجة الواعدة بالسلطة المغوية ، بالعناصر التحذيرية التى تنذر باندلاع نوافير الدم . لذلك كان منطقيا أن يتحول العنوان نفسه إلى

« مملكة الرغبة » حيث تختلط عناصر الإغواء والترغيب بعوامل الإنذار والترهيب . وإذا أضفنا إلى هذا أن الزوجة « المعادل الصينى لليدى مكبث » ، لا تبدو فى صورة المرأة الشريرة التى تحض زوجها على اقتراف الجريمة ، وإنما يتحول دورها إلى مجرد عنصر مساعد يتيح لبذرة الشر الكامنة فى أغوار مكبث فرصة النمو والتبرعم . حيث تتبدى

فى صورة المرأة الوفية لزوجها ، الحفية بأدق دقائق رغباته الدفينة ، القادرة على قراءة أغواره ككتاب مفتوح . ومن هنا فإنها حينما تحضه على ارتكاب الجريمة ، فكأنما صوتها هو صوت أعماقه وقد تجسدت فى كيان خارجى أليف . إذا أضفنا هذا كله للتفسير أدركنا أن المسرحية الصينية تريد استخدام النص الشكسبيرى لسبر الأعماق البشرية . ومن هنا كان لجوؤها إلى اللعب بظلال الضوء والظلمة من أهم إضافاتها البصرية وخاصة فى مشاهد الحلم حيث استحال المسرح إلى مساحة من الظلمة التى تتحرك فيها الفوانيس الصينية فى مشهد جمالى فذ يكشف عما يمور فى أعماق الشخصيتين الرئيسيتين من رؤى وأحاسيس ملتاعة بالذنب ، ولا يعادله من حيث جماليات المسرح إلا مشهد المعركة الأخيرة التى تصور ضياع مكبث من خلال متاهته، فى غابة من السيوف المتحاربة التى استحالت نصالها إلى مرايا تنعكس عليها الأضواء فى العتمة ، بينما أحالت تقنيات خيال الظل مسألة تحرك الغابة ضده إلى حقيقة مبهظة للعين والضمير معاً .

لقد أدرك هذا العرض المسرحى الجميل أن أهم أجزاء مسرحية « مكبث » هى تلك التى يتغلب فيها الضمير على نزعات الشر الثاوية فى أعماق الإنسان ، حينما تتوافد الأشباح الطالعة من قلب الإحساس بالإثم ، وتقلق مضاجع مكبث وزوجته وتطاردهما فى أبهاء القصر وقد لاح لمكبث الخنجر الملوث بالدم ، بينما تحاول زوجته أن تغسل يديها من ذلك الدم الرمزى العالق بهما والذى لا غسل له . فمكبث الصينى لا يتحول أبداً فى القسم الأخير من المسرحية إلى ذلك الغاصب المهزوم الذى نجده فى الكثير من العروض الشكسبيرية ، ولكن إلى بطل مأساوى بحق ، أحالته نبوءة العرافة المقدسة إلى ألعوبة فى أيدى الأقدار ، يضرب بنفس الجسارة التى حارب بها الأعداء من قبل ، ولكن عجزه عن قراءة النبوءة بشكل حقيقى ، وقصور وعيه عن تفسير كلماتها هو

الذى ورطه فى جريمة إثر أخرى . وهو يظن أنه فى مأمن من الموت والقصاص ، فلن تتحرك الغابة ولن يوجد هذا الذى لم تلده أمه والذى قدر له أن يقتله . ،حينما يكتشف فى نهاية المسرحية عجز‍ـ‍ـقاً عن قراءة نبوءة العرافة ، وهو رديف عجز الإنسان عن أن تكون معرفته مطلقة ولها صلابة الحقيقة التى لا يأتيها الشك من بين يديها ولا من خلفها ، يدرك أنه قد وقع منذ البداية فى أسرمملكة الرغبات الداخلية المحرمة التى كانت تمور فى داخله هو . وأنه لم يكن مجرد أداة فى أيدى النبوءة المقدسة . إذ تتكشف له النبوءة عن أنها كانت مزيجاً من الكشف عما فى أغواره والتلاعب بالألفاظ بطريقة تسول له تحقيق هذه الرغبات المحرمة . وهنا تبلغ المسرحية الصينية ذروتها ، على العكس من الكثير من التفسيرات الشكسبيرية المألوفة التى يصبح فيها الجزء الأخير نوعاً من تحصيل الحاصل وإكمال إغلاق دائرة القصاص الإليزابيثية المشهورة ، والتى تفقد

فيها المسرحية بنيتها الموحية التى تجعل منها تجربة فى خلق المعادل الدرامى للعواطف التى تطيح بالنفس الإنسانية ، حيث تتجمع فيها نذر العواطف ثم تتدفع مطيحة بكل ما امامها على الصعيدين المنزلى والسياسى فى آن . وما إن تنحسر رعودها وصواعقها حتى نكتشف أنها خلفت فى كل مرة عدداً اكبر من الضحايا ، اكبر مما كنا نتوقع ، لأننا لم نتعلم بعد منطق الأعاصير . لأن العرض الصينى استطاع أن يخلق المعادل البصرى والحركى لحالة إنسان يتمزق من هول إدراكه لجهله ولبشاعة مطامحه ، ولعجزه عن السيطرة على المقادير . ومن هنا فإنه يضرب بسيفه الأعداء بنفس السرعة والمهارة التى حارب بها من قبل ولكن دون أمل فى انتصار ، فقدْ أدرك أن عدون الأكبر كامن فى أغوار نفسه التى لا خلاص منها .

وقد استطاع العرض الصينى أن يشد إليه أنظار الأجانب المقيمين فى تايوان ، بل استطاع أيضا أن يسحر الإنجليــز الذين شاهدوه فى لندن عندما قدمته الفرقة الصينية بـدعـوة من المسرح القـومى الإنجليزى وعلى خشبته العتيدة .

لقـد رد الإنجليز التحية بمثلها ، فقد اثبت الصينيون أن شكسبير يمكن أن يكون صينيًا ، واثبت الإنجليز الذين انبهروا بـالعـرض الصينى أن الشرق يستطيع أن يضيف الكثير للثقافة الأوربية وكما استاطع الصينيون أن يقدموا نص شكسبير دون أن يتبرءوا من تقاليدهم ، استضاف المسرح القومى الإنجليزى العرض الصينى ، وقدم له خشبته من نفس المنطلق ، وهـو ثقـة الثقـافـة الإنجليزية بذاتها ، حيث لم تثر على إخضاع نصوصها لرؤى الآخرين ، بل أدركت ما فى هذا من إثراء لها .

وليس هناك شك فى أن الجمهور الإنجليزى قد وجد فى هذا العرض إضافة ذات شأن للعمل الأصلى ، ليس فقط لأن العرض الصينى ، وقد استوعب قصة المسرحية فى سياق صينى خالص اتسم بجمال المناظر وليونة الحركة ، واقترب من بنية المسرح الشامل الذى تمتزج فيه الموسيقى بالتمثيل بالرقص الإيمائى بالغنـاء بـالحـركـات الأكروباتيـة السريعة والمهـارات الأوبرالية الخالصة ، ولكن ايضا لأن رؤيتـه لموضـوع المسرحية ولشخصيتها الرئيسية ، ولمضمونها الفلسفى اضافت الكثير للفهم الشائع للمسرحية الشكسبيرية ، ولأنه قدم هذا كله فى إطار « الأوبرا الصينية » المتعة التى كانت فى حد ذاتها إضافة قيمة لوجدان المشاهد وعقله على السواء .

رسالة تونس :

النقد والنقد المزدوج

طالعنى صيف تونس هذا العام بمناخ استثنائى .

قصف الرعد وومض البرق . عواصف وأمطار صيفية . تقلبات مناخية عنيفة .

أثراها بعض مخاض سمائنا العربية ، أم أنها عواصفنا التى لا تُبقى ولا تَذَر ؟

فى تونس تحولات قريبة ما تزال فى مدها ، أو فى وثبتها الأولى نحو التعددية السياسية والتنوع الفكرى ، وانفراجات حذرة ، ما تزال ، لأبواب الحوار . اطروحات العقد الأخير تفرض أسئلتها : آفاق المغرب العربى الكبير — دور تونس العربى والمغاربى — الهوية العربية — خصائص الشخصية التونسية — الازدواجية الثقافية واللغوية — علاقة تونس والمغرب العربى الثقافية بأوروبا وفرنسا على وجه الخصوص .

أسئلة لم تكد تتبلور ، أو تحصل على مقدمات إجاباتها حتى فاجأتها أسئلة جديدة ، أسئلة الواقع والمصير العربى ، القاسم المشترك الأعظم فيما يدور على أرض الساحة العربية الآن .

ذلك كله فى مناخ المتغيرات والتيارات الدينية والعلمانية وحمولاتها الأيديولوجية ، الصريحة والضمنية .

مناخ يموج به صيف تونس وتستجيب له بطموح وبنشاط فكرى وثقافى مكثف ، يتمثل فى إصدارات متعددة وفى مهرجانات وندوات دولية وعربية ، تعقدها الجامعات والجمعيات الأدبية ودور النشر بالعاصمة والمدن الإقليمية مثل صفاقس والقيروان والمنستير ، يحفزها — فيما يبدو — نزعة المراجعة والنقد للأطر المعرفية والثقافية ، والتطلع إلى المجاوزة ، وتأكيد ثوابت الثقافة العربية فى آن واحد ، أو ذاك هو الطموح الغالب على الأقل .

فى مجال تداخل الدراسات الاجتماعية والثقافية نجد على سبيل المثال دراسة لعالم الاجتماع التونسى الطاهر لبيب بعنوان « مثقف الأشهر السبعة » (نشرت ضمن أبحاث ندوة أقامتها دار سراس للنشر ، ٢ — ٣ مارس ١٩٩١ ، وتناولت الجوانب التاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية لأزمة الخليج) .

يناقش الطاهر لبيب فى دراسته المحنة المعرفية تجاه المفاهيم والمقولات والشعارات التى استخدمها المثقف العربى خلال الشهور السبعة الماضية والتى لم تفتقد إلى سند علمى فحسب بل كانت أحيانا ضد الحقيقة العلمية . ولقد أدى ذلك إلى كثافة بلاغية ، تسيبت فيها المعانى وتواطأ القول والكتابة من أجل تداول اللا معنى .

ويرى الباحث أن الذات العربية قد تعرضت فى الآونة الأخيرة لانشطار ، شكل صيغة ونمطا غير معهود فى الثقافة العربية المعاصرة ، فلم يعد السؤال عن علاقة الأنا بالآخر محتفظا بصورته الأولى ، تلك الصورة التى ظلت بغير إجابة شافية منذ طرحها رواد النهضة ، بل إن الأمر ازداد تعقيداً على نحو ما يبدو فى ظهور صيغة جديدة هى : الأنا والآخر والأنا الآخر . وإذا كانت علاقة الأنا بالآخر تمثل علاقة الذات العربية — حضاريا وثقافيا — بالآخر الغربى فإن الأنا الآخر يتمثل فى الصنو العربى ، الذى لا يتفق معى فى موقفى الراهن ، فهو آخر ، بشكل ما ، دون أن يكون الآخر تماما .

وإذا كان نقد الذات العربية ينصب لدى الباحث على تراكمات الواقع الفعلى ، بهدف تحريك الفكر العربى من النقطة الميتة Point mort التى وصل إليها مسار النقد الذاتى ، فإن تلك الرؤية تتلازم مع رؤية ثانية ، ترتكز على كمونات الواقع العربى وما يحمله من بدائل الممكن واحتمالاته .

وفى رؤية الممكن والاحتمالات نستطيع أن نجد دعوة إيجابية إلى تواصل خطاب النخبة المثقفة — على مستوى العالم العربى كله — فى اتجاه تأسيس خطاب لا يعتمد المضامين والأشكال السائدة بقدر ما يرصد التفاعلات الجديدة وينبنى على الجهد الفكرى والبحث العلمى ، على حين يتضافر مع تغيير الأوضاع القائمة عربيا ، ومواجهة الهيمنة الأجنبية .

وتمتد تلك الدعوة إلى تعديل علاقة الأنا بالآخر ، وما تستدعيه فكريا من مراجعة للمحصلات التطبيقية للفكر النظرى الغربى من ناحية ، ورأب الصدع بين الأنا والأنا الآخر ، بين الذات والصنو العربى ، من ناحية أخرى .

وفى رؤية الممكن أيضا قد نجد ما يدعو إلى التدقيق والتحليل خصوصا مفهوم الباحث حول احتمال تغير قوانين توزيع الأيديولوجيا القومية — بوصفها إطارا لحركة الفكر والثقافة العربية — بين المركز والتخوم .

يفترض الباحث — فى هذا السياق — احتمال توجه الفعل القومى العربى بدءاً من تخومه ، أو أطرافه التقليدية (دول المغرب العربى مثلاً) نحو المراكز . أما النخبة المثقفة فى المراكز ذاتها ، فإنها تشترك .. ...

تحررية عربية تؤلف بين قومية التخوم وما أسماه الباحث بفائض قيمة القومية المركزية .

ولعلنا نجد فى هذا الاحتمال الأخير عودة ومراجعة لمقولة النقد المزدوج ، وهى المقولة التى أطلقها الكاتب المغربى عبد الكبير الخطيبى فى كتابه الذى يحمل العنوان نفسه « النقد المزدوج » (صدر عن دار العودة ــ ١٩٨٠) . ويتناول الكتاب نقداً مزدوجاً للذات العربية والآخر الغربى فى آن واحد ، معتمداً على الدراسات السوسيولوجية وأسسها الفلسفية . وينطلق الكاتب من مجتمع المغرب الكبير بهدف تفكيك مفهوم الكلية التى تلغى التنوع والاختلاف الاجتماعى والثقافى والسياسى العربى من ناحية ، وتفكيك الأسس الفلسفية التى تنبنى عليها مركزية الثقافة الغربية وهيمنتها من ناحية أخرى .

إن مقولة النقد المزدوج تطعم لدى الطاهر لبيب بآراء المفكر الإيطالى أنطونيو جرامشى ، خصوصاً ما ارتبط منها بالوعى الفعلى والوعى الممكن الذى يستطيع أن يكتسبه المثقف العضوى . لكن ذلك الوعى الممكن يوظف فى السياق الذى نحن بصدده ليس توظيفاً طبقياً كما نجد عند جرامشى ، وإنما توظيفاً قومياً عربياً .

وإذا كانت فكرة تغير قوانين توزيع الأيديولوجيا القومية بين المراكز والتخوم تحتاج إلى مراجعة وتدقيق من الباحث فلعلها تعد أيضاً تحويلاً لمفهوم فك الارتباط بين المراكز والأطراف فى النظام الرأسمالى العالمى ، على نحو ما ظهر فى كتابات سمير أمين ، المفكر الاقتصادى المصرى ، المقيم فى فرنسا ، خصوصاً كتابه « أزمة المجتمع العربى » (صدر عن دار المستقبل العربى عام ١٩٨٥) .

ولعلنا نجد بالإضافة إلى ذلك توظيفاً خاصاً لمفهوم الوعى النقدى لدى إدوارد سعيد ، الناقد والمفكر الفلسطينى المعروف المقيم بالولايات المتحدة الأمريكية . وترجع أهمية إدوارد سعيد إلى إقدامه على إعادة قراءة تاريخ الأدب الغربى بهدف نقد مركزية الثقافة الغربية ، متبنياً منظور دول العالم الثالث (الأطراف إذا شئنا استخدام تعبير سمير أمين فى مجال الاقتصاد ، أو التخوم من منطلق سوسيولوجيا الثقافة لدى الطاهر لبيب) .

وإذا كان إدوارد سعيد يقدم منظوراً مناقضاً لمنظور الثقافة المركزية الغربية على حين أنه يكتب داخل سياق هذه الثقافة المهيمنة ذاتها ، فإن الوضع يختلف بالنسبة للثقافة العربية وبالنسبة للمثقف العربى الذى لابد أن يوظف الوعى النقدى لصالح التكامل والاعتماد المتبادل واستيعاب المتغيرات مع تأكيد إيجابيات الممكن ودفعها نحو دعم وحدة الثقافة العربية وتثبيت خصائصها .

وفى مجال الدراسات الأدبية نستطيع أن نلمح الآن جهوداً ملموسة تطمح إلى تأصيل فكر نقدى عربى وتوظيفه تطبيقياً ، وذلك بعد طفرة تقديم النظرية النقدية المعاصرة عن طريق الترجمة خلال العقد الأخير ، خصوصاً من خلال اصدارات دار « توبقال » المغربية وغيرها .

إن أبحاث الندوة التى عقدت بمدينة صفاقس (٢ ــ ٤ مايو)

وناقشت « النص الأدبى بين الإبداع والمقاربات النقدية » قد كشفت عن تفطّن عدد من المشاركين فى الندوة ضرورة المراجعة النقدية للأطر المعرفية المشكلة للنظرية الأدبية الغربية فضلاً عن مراجعة التصورات النقدية لدى عدد من النقاد العرب فى آن واحد .

لقد أكد الناقد المغربى محمد مفتاح فى دراسته على دور المعرفة الخلفية ، أو الإطار المعرفى فى الإبداع والتحليل النقدى على حد سواء . لهذا السبب ترجع أهمية العودة بمفاهيم النظريات الإبداعية والنظريات النقدية المعاصرة — بتجلياتها المتباينة — إلى جذورها الفكرية وارتباطها بالأبنية المعرفية ، المشكلة للثقافة الغربية . كما أكد محمد مفتاح ضرورة أن نضع هذه المفاهيم فى سياقها التاريخى الأصلى ، المغاير لسياقنا التاريخى العربى فى الماضى والحاضر .

أما الباحث التونسى محمد الباردى فيرى أن التصورات النقدية المتداولة فى الساحة العربية ليست سوى أصداء للمناهج العالمية ، ولا تعكس سوى الممارسة النقدية فى أوروبا ، ما ارتبط منها بالمنهج الاجتماعى ، أو بالبنيوية الشكلية ، أو بالبنيوية التكوينية ، أو بالنظريات اللسانية على السواء ، الأمر الذى يراه الباحث مجسداً لجوهر إشكالية النقد العربى المعاصر ، ويظهر فى الوقت نفسه ضرورة البحث عن صيغة لنظرية نقدية عربية .

ويرى الباحث أن الإبداع ، خصوصا فى مجال الرواية ، يسبق النقد من حيث تأسيس شكل روائى عربى لا يخضع لتقنيات الرواية الأوروبية . ويستشهد البادرى فى هذا الصدد بأعمال إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطانى . وفضلاً عن أن أعمال هؤلاء الكتاب تحدد علاقة الكاتب بالقارىء على نحو يجعل القارىء مشاركا فى إنتاج العمل الإبداعى نفسه ، فإنها تحاول التوصل إلى نظرية عربية فى الإبداع . ومن خلال تلك النظرية يستطيع القارىء — الناقد أن يستخلص فكرا نقديا مستقلاً .

اعتدال عثمان

تعقيبات

لويس عوض والتراث

كتب الاستاذ سامى خشبة ، فى العدد الرابع من إبداع (ابريل ٩١) مقالا بعنوان « لويس عوض ومسالة الجهل بالتراث » ، حاول فيه « الإساءة بكل وجه ممكن » للويس عوض ، فهو جاهل بالتراث ، وجاهل بالنقد ، ومنحرف بحركة الشعر الجديد عن مسارها الصحيح ، فضلا عن جهله المطبق « بفقه اللغة العربية » ، وجهله بالمناهج العلمية .

إن « لويس عوض » علم من اعلام التنوير فى مصر ، وفكر لويس عوض يدافع عنه ، ولكن أمانة « الفكر » تقتضى أن ننبه أو نشير لعدة حقائق :

● ان سامى خشبة قد أساء التعبير بعنوانه « لويس عوض ومسالة الجهل بالتراث » ، وكان الاليق أن يقول « لويس عوض ومسالة العلم بالتراث » ثم يحاول نسبة العلم ، أو الجهل ، للمرحوم الدكتور لويس ، وطالما ان سامى خشبة المسئول عن صفحة « الفكر » فى الاهرام ، يهاجم احد اعمدة الفكر ، كان عليه أن يصطنع لغة « التراثيين » ويدس السمّ فى العسل .

● صلتى بالتراث عميقة (كاتب هذه السطور تخرج فى دار العلوم فى الخمسينيات) ، اعمق من سامى خشبة ، الذى لم يدرس دراسة أكاديمية تراثية ، تسمح لهٔ بالحكم على « علم او جهل » الدكتور لويس بالتراث ، وبضعُ جلسات مع « العلامة محمود شاكر » .. لاتبرّر لسامى خشبة ، أن يقيم « محكمة تفتيش تراثية » تطالب « بتحريم » لويس عوض .. لقد جمعتنى الظروف (من خلال المهندس محمود حبشى ، وأخر اسم لويس عوض « حبشى ») بمكتبة استاذنا لويس ، وهى حافلة بكتب التراث .. واذكر أننى ابتسمت ، حين رأيت طبعة قديمة من الزمخشرى (الكشاف عن غوامض التنزيل) ، فبادرنى الدكتور لويس : « هل تبتسم لأن قبطيًا يقتنى تفسيراً للقرآن ؟ » (ولم يكن لويس عوض يعرف عنى إلا اننى مدرس لغة عربية بمدرسة النقراشى) فاجابته : « ابتسم لان التفسير الذى تقتنيه ، هو التفسير الذى توقعتُ أن يقتنيه مفكر مثلك ، لانه تفسير يعبّر عن افق المعتزلة الرحب الواعى » فاشرق وجه لويس عوض .. وإذا كان الدكتور لويس ، قد تعجب ، فى بيت المرحوم درينى خشبة ، لإعادة طبع مقامات الحريرى ، فاعتقادى انه يتعجب لطبعة جديدة من المقامات فى زمن « الفكر » وحيث تخلو المقامات من أى « فكر » إذ إنها قطعة من فن « الارابسك » قد تخطاها العصر .. وأشهد اننى رأيت نسخة من مقامات الحريرى فى مكتبة لويس عوض (قطع قصير بورق اصفر) ... وقرأت من مكتبته ، بعد التعهد بعدم المساس بالكروت والتلخيصات ، : مقدمة ابن خلدون ، الاغانى ، تجريد الأغانى ، إحياء علوم الدين ، الأمالى ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، الكامل ، الخصائص ، المزهر ، معرب الجواليقى ، التذييل ، شفاء الغليل ، فقه الثعالبى ، المخصص ، الصَّاحِبى ، إصلاح المنطق ... إلخ .

● يقول سامى خشبة عن مقدمة « بلوتولاند » : « تعد من كلاسيكيات الكتابات النظرية التى دعمت حركة الشعر الحديث ، وروجت للثورة الشعرية

العربية ، منذ أواخر الأربعينيات ، وهذا فضل للدكتور لويس لا نستطيع أن ينكره للأستاذ سامى خشبة أو غيره ، ولكن الأستاذ سامى يعود فيقول : « نظن أن النظرة الخطابية الزاعقة (لمقدمة بلوتولاند) قد لفتت أنظار ثوار حركة الشعر الحرّ الجديد عن مهامهم الرئيسية .. لكى يقيموا الأساس الفكرى والعلمى اللازم لثورة شعرية قوية ، وذات قدرة على التفاعل مع تراث الشعر العربى » ... ويعطى سامى خشبة للويس عوض قدرة سحرية على « لفت أنظار ثوار حركة الشعر العربى الجديد عن مهامهم الرئيسيه » وإبعادهم عن « الثورة الشعرية » .. ولا ندرى كيف استطاع لويس عوض ، إبعاد صلاح عبد الصبور ،

واحمد عبد المعطى حجازى، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، ونزار قبانى وغيرهم عن « الثورة الشعرية الصحيحة » إلا أن يكون سامى خشبة ، يرى الثورة الشعرية هى العودة لعمود « الشعر الصحراوى » .

● فى جميع ندوات وكتابات وإجابات لويس عوض ، عن الشعر القديم والجديد ، وضح لويس عوض ، أن الشعر العربى الجاهلى « الصحراوى » والشعر الكلاسيكى ، الذى يسير على هديه ، يلتزم نفس الأوزان والقوافى والموضوعات ، ونفس الصور الشعرية والبلاغية ،

والقاموس اللغوى ، ويميل إلى التفكك والانتقال من موضوع لآخر دون ربط ... وهذا هو « عمود الشعر العربى » عند

لويس عوض ، ولا نحسب أن للأستاذ سامى خشبة - بوعيه العميق بالتراث - فهما آخر لعمود الشعر العربى ، يبرر له القول « بجهل الدكتور لويس ، بعمود الشعر العربى وتقاليد البناء الشعرى العربى ، وتطور تلك التقاليد » .

● لو كان الدكتور لويس عوض ، قد قال باسما : « إن اليمين الرجعى قد هاجمنى ، بمناسبة تهجّم « العلامة محمود شاكر » عليه ، فلنغفر للدكتور لويس ذلك ، لأن واحداً من ذلك اليمين الرجعى ، سبق أن وصف الدكتور لويس بأنه « قبطى ملعون » (أوراق العمر) .. وفرق بين نقد موضوعى علمى ، ونقد كنقد

الأستاذ سامى خشبة « والعلامة محمود شاكر » ، يحاول البرهنة على إصرار ذلك القبطى ، على إيجاد علاقة « بين أبى العلاء المعرّى وبين الثقافة الغربية اليونانية الهللينية المسيحية » فهو نقد قد أصدر حكما مسبقا ... ولا نرى عيبا يلحق أبا العلاء ، أو العقل العربى ، إذا كان قد اتصل بالفكر الأجنبى !!!

● يقول سامى خشبة عن لويس عوض : « ولكن الرجل ، لم يكن يستطيع - بحكم نوع تعليمه وتدريبه الأكاديميين - أن يغوص فى نصوص الفلسفة العربية والفقه وعلوم اللغة » ولا نحسب أن لسامى خشبة ، ضلاعة تفوق ضلاعة لويس عوض فيما ذكر ... والدكتور لويس يجيد الانجليزية واللاتينية والفرنسية والالمانية ، ويلم بالعبرية والأمهرية والقبطية (الديموطيقية) ... قرأ اينشتين ،

وب . رسل وديكارت وهيجل وفولتير وروسو وشكسبير ، والانجليزية الوسيطة ، والفلسفة القديمة والحديثة ... ولا أدرى : ما الذى يوجد فى تراثنا العربى مما يعجز الدكتور لويس عن استيعابه ؟ !

● لويس عوض وقضية « مقدمة فى فقه اللغة العربية » .

يقول سامى خشبة : « ولا يخفى على أحد بُعد قضيه الدكتور ليس عوض الأولى ، وهى قضية آرية اللغة العربية واستحالة ساميتها عن المقدمات التى دخل منها .. » وهذه العبارة ، تقطع بأن سامى خشبة لم يقرأ .. مقدمة فى فقه اللغة العربية .. لأن الدكتور لويس لم يقل بالأصل الإندواوربى للغة العربية ، ولم ينف سامية اللغة العربية ، بل أكد ساميتها .. وقال : « إن اللغة العربية وغيرها ، بل الجنس العربى وغيره من الأجناس يُرجَّح أنه يعود ، إلى الجذور التى انتشرت من مناطق وسط آسيا وأجوار بحر قزوين ... وهذه النظرية هى السائدة فى دراسة الأجناس واللغات .. ولا يعيب العرب أن يكون جنسهم يعود إلى جذور هند/أوربية أو إلى جنس قد هبط من السماء ..

وقال الدكتور لويس صراحة بالأصل السامى للعربية (مما يقطع بأن سامى خشبة لم يقرأ المقدمة ، بل اكتفى بشائعات من يصفون لويس عوض بأنه « قبطى ملعون ») وذلك فى آخر الفصل الرابع ص ١٤٢ وما بعدها : « إن المجموعة السامية ونموذجها اللغة العربية ، والمجموعة الحامية ، ونموذجها اللغة المصرية

القديمة ، ليستا مجموعتين مستقلتين ، وإنما هما فرعان أساسيان فى تلك الشجرة السامقة التى خرجت منها المجموعة الهندأوربية » .

وفى ص ١٤٤ ينقل لويس عوض عن انطوان مييه (أحد عباقرة الفيلولوجيا وعلم اللغة المقارن : « وعلى مقربة من لغات أوربا ، توجد مجموعتان ، كل مجموعة منهما تماثل الأخرى ، ونموذجها العام ليس بعيدا جدا عن نموذج اللغات الهندأوربية وهاتان المجموعتان ، هما المجموعة السامية والمجموعة الحامية ، والتوافقات بين هاتين المجوعتين ، هى من نفس نوع التوافقات التى أشرنا إليها فى اللغات الهندأوربية » .

تسعة أعشار التـراث والتراثيـين (باستثناء المعتـزلـة وبعض عقـلاء التراثيين) يرون الجنس العربى ، منبتاً عن كل أجناس الأرض ، واللغة العربية مقطوعة عن كل لغات الأرض ، بل ويؤمنون بأن الله يتكلم العربية ، وكذلك آدم ، وأن العربية لغة أهل الجنة (انظر الرسالة للإمام الشافعى بتحقيق « العلامة شاكر ») ... ومع ذلك يتهم سامى خشبة لويس عوض ، بأنه مغرض ، وأنه يتجه لهدفه من ناحية أخرى ، « مستخدما مقولة أسطورية وهى أن اللغة العربية كانت اللغة التى تحدث بها الله إلى آدم » ..

إن الأسطورة التى يشير إليها سامى خشبة ، هى « حقيقة » لدى التراثيين بدليل قول « العلامة » محمود شاكر نفسه « والعرب أمة من أقدم الأمم ، ولغتها من أقدم اللغات وجودا .. كانت قبل إبراهيم وإسماعيل وقبل الكلدانية والعبرية والسريانية وغيرها ، بله الفارسية .. » .

أثبت لويس عوض أن تمساح العربية (وتَمْسحَ لغة فى تمساح) مأخوذة من « إمْسوح .. الديموطيقية بمعنى تمساح ، ولما كانت « تا » التعريف المصرية القديمة تنطق قبل « امسوح » سمع العرب من المصريين ، أو من الهكسوس الفارين من مصر إلى داخل شبه الجزيرة « تمسوح » .. بتجميد « تا » التعريف مع النكرة .. هذا كلام فى فقه اللغة العربية للويس عوض .

وإذا كانت « كابـا » الهيراطيقيـة والديموطيقية ، بمعنى هرم أو مكعب أو كعبة قد انتقلت بلفظها ، وبالقداسة المرتبطة بها أحيانا ، إلى كافة ثقافات الشرق الأدنى ، فهذا بحث فى فقه اللغة العربية .. وإذا كانت « مكة » تظهر فى خريطة بطليموس باسم « ملكاى » أو « وادى عمـاليـق » .. وإذا كـانـت « الطائف » تظهر باسم « طيبة » تيمنا بطيبة مصر ، فإن هذا بحث فى فقه اللغة العربية .. « خاتا » و« خاتاما » فى المصرية القديمة وكلاهما بمعنى ختم العربية ،

و« الخاتم » الذى يبصم به ، وهذا أصل ختم العربية ، بل إن الفعل المصرى القديم « خاتاما » ... بمعنى ختم وأغلق واتفق وتعاهد ، وفى القبطية « شوتم » بنفس المعنى والنطق قريب ... وهذا بحث فى فقه اللغة العربية ... فى اللاتينية « كانتو » و« كانو » بمعنى « يغنى »وهذا الجذر هو نفسه « غنّى » العربية و« غُنا » العبرية .. وهذا بحث فى فقه اللغة العربية ..

إن طبيعة البحث فى فقه اللغة العربية ، وفى فقه أى لغة ، تكاد تنحصر فى علم اللغة المقارن وأبحاث الفيلولوجيا ،وإذا كان ذلك كذلك ، فإن قصب السبق فى أبحاث فقه اللغة العربية ، يكون للويس عوض الذى يعتبر « حجة فى اللغات » و« علّامة » فى فقه اللغة العربية ، ويكون غيره ، وبخاصة التراثيون ، غير مؤهلين ـ لعجزهم عن الاتصال بالثقافات الأخرى ـ للبحث فى فقه اللغة العربية ..

على الألفى

■ ■ ■ **سننشر فى (تعقيبات) العدد القادم ، ردًا للأستاذ / سامى خشبة ، على هذين التعقيبين ، فضلا عمّا قد يصلنا من تعقيبات أخرى حول الموضوعات المنشورة بالمجلة .**

لويس عوض

بين سامى خشبة ومحمود العالم

لا شك أن التناقض الحاد بين رؤيتى كل من سامى خشبة ومحمود أمين هو إختلاف صديقين فالأول معتزٌ بما تكنه الاغلبية للويس والثانى معتزٌ برؤية البعض ــ خاصةً بعض المثقفين ولم يكن هذا الاختلاف فى الرؤية أو هذا التباين نتيجة الفراغ لكن لويس عوض فى تاريخه الثقافى لم يكن ذا وجهة واحدة بل تنقل ما بين أكثر من فلسفة وأكثر من رؤية وإن كان ذلك شأن الباحث عن الحقيقة فى كل مكان إلا أن ذلك يدعو مؤرخيه إلى التناحر والاختلاف على أقل تقدير وسابدأ برؤية سامى خشبة ، خاصةً وأننا ــ على ما اعتقد ــ كنا أول من فُجع بها أو على الاقل دُهش !

وكانت الفجيعة الاولى أن لويس عوض لا علم له بالتراث العربى ولا دراية له بالعروض العربى ولا بالشعر العربى ولم يقرأ أبا العلاء إلا من خلال طه حسين وأنه كان داعيا للفرنجة وإتخاذ الأدب الغربى انموذجا يحتذى وما الأدب العربى إلا أدب هامش يجب ألا يعتد به ! وليست خطورة مثل هذا الكلام فى صحته أو خطئه ولكن الخطورة فى نشر هذا الكلام ذاته بلا دليل .

سامى خشبة لم يقدم أدلة مقنعة غير مسألة الصداقة والمعرفة الشخصية أما محمود أمين العالم فكانت رؤيته مضادة لرؤية سامى خشبة حيث كانت رؤية إعزاز وتقدير بشكل جعل لويس (سامى خشبة) هو على طرف النقيض من لويس (العالم) وتظن أنهما شخصان مختلفان لم يجمعهما إلا تشابه الأسماء !!

فلويس الذى لا يعرف أبا العلاء المعرى إلا معرفة شمولية من خلال رؤية أخرى لطه حسين مختلف عن لويس مبدع بلوتولاند !

لكن تدليل العالم ــ وإن كان ذاتيا أيضا ــ إلا أنه احتوى على بعض الأدلة الباعثة على التصديق ــ بعض الأحيان ــ

وليست المشكلة فى نهاية الأمر هى التقليل من شأن لويس عوض أو التعظيم فهذان الأمران ليساهما لُب الموضوع ولا يمكن أن يكون المقصود من مجرد مقالتين هو تقييم الرجل لكن المهم أن تكون هناك دراسات نقدية ورؤى علمية لتراث هذا الرجل تتناولها الاقلام بجدٍ دون تحيز واستخراج الدليل أو ــ وجهة النظر ــ من خلال النص ذاته ــ العمل الأدبى للكاتب ــ مع الاستعانة بالحس الذاتى ولا بأس من ذلك إن كان غير متحيز ومازلنا فى حاجة إلى المزيد من التنوير لا عن لويس فقط بل عن كثير من مبدعى هذا الوطن !

اسكندرية ــ أشرف دسوقى على

فى أعدادنا القادمة

قصـــائد :

أحمد عبد المعطى حجازى	محمود نسيم
حافظ محفوظ (تونس)	مصطفى عبادة
أحمد عنتر مصطفى	على منصور
بهاء چاهين	

قصـــص :

كازاكوف (ترجمة)	جمال زكى مقار
ادوار الخراط	محمد حسان
يوسف أبو رية	محمد عبد السلام العمرى
خيرى شلبى	ابراهيم فهمى

دراســات :

محمود أمين العالم دراسة عن يحيى الطاهر عبد الله

جابر عصفور	دراسة عن أمل دنقل
بدر الديب	بديهيّات التراث
صبرى حافظ	قراءة فى رواية (حجر دافىء)
كاوفمان	فلسفة المأساة (عرض : فؤاد كامل)
سهام بيومى	مأساة الباليه فى مصر (تحقيق فنى)

قطوف

مرثية حب

من شعر : محمد الفارس ــ القاهرة

انقسمَ الحزنُ فى الحزن حتى تكثّرَ
.. آه .. توزّعَ فينا !
فكلُّ الثعابين ــ عبر تنافسِها ــ سمّمتْنا ..
تُراقصنا .. نكثِّرُ العزفَ !
إترقص .. ترقص .. نعزفُ
تُلدغُ .. نعزفُ ، تلدغ .. نعزف
هل سرقتْنا السكاكينُ لمَّا خسرْنا ؟!
سكتْنا سكوتَ الجنازاتِ .. هولَ الفجاءاتِ !
فلتعذرينى إذا جُنَّ قلبى .

* * *

اللحظة

من شعر : زينب رزق السيد ــ القاهرة

تباركْتَ لى ..
فشفتُ الفضاء يدور شفيفا بصمتِكَ
وعمّدْتُ فيكَ ضلوعى
فرنَّتْ كما نمنمات الأصيل احتمالاتُ عُزْبى
أهذا ائتلافُكَ مازال ..
هذا حفيفُكَ .. نبضُكَ ..
يندسُّ فى عَتْمتى ؟!

الحصان والحجرة

من شعر : محمد هاشم زقالى ــ اسوان

وحصانى يمشى فى الحُجْرة ...
والحجرةُ تابوتٌ مزدحم بذبابِ الصيفْ ..
رهجُ خيولِ الجّانِ بزنزاناتِ الليل الدّامى ..
والمطر الهامى
وصراخ المسْخِ الشّائهْ ...
وحصانى الأحمقْ
إذ تتخبطُ فى عينيْهِ خفافيشُ الظّلمةْ ...
يصهل .. يجفلُ ...
لكنْ لا يقتربُ من النافذةِ .. ولا يجتازُ العتبةْ

* * *

من يستضيف حاتم الطائى ؟!

من شعر : عبده حسن الشنهورى ــ قوص

ما اصعبَ الحقيقةْ
حين أراك واقفا
تنتظر السماحَ بالدخولْ
وتكتسى العيونُ بالضبابْ
فتظهرُ العمائمُ التى منحتَها الأمانْ
لكنها تغزلُ من تذكرُّكَ :
براقعَ النِّسيانْ

يتميز بريد هذا الشهر بظواهر عدة ، أهمها الزيادة النسبية في كمية الرسائل الواردة من القراء والكتاب العرب خارج مصر ؛ ولا شك أن في ذلك ما يطمئننا ويسعدنا ، فقد بدأت « إبداع » تصل إلى جمهورها المنتظر باتساع الخريطة العربية . من المغرب حيث أرسل إلينا « مصطفى اجماع » بقصيدته : (مساء لرقص النوارس) ، ومن قبل « محمد الرباوى » ؛ إلى سورية ، حيث أرسل إلينا « زياد فواز كرباج » بقصيدته :

(نشيد إلى النيل) ، وبينهما جاءتنا من تونس مجموعة قصائد للشاعر « الأسعد بن يونس » ، ومن ليبيا مجموعة قصائد للشعراء . « إدريس بن الطيب » و « فرج العربى » و « خديجة الصادق » ، ومن السودان قصائد للشاعر الفلسطينى « محمد حسيب القاضى » ،

ومن فلسطين المحتلة قصائد أخرى للشاعر الناقد د. « فاروق مواسى » . وما هذه إلا مجرد نماذج ؛ وسوف تلقى الأعمال المرسلة ، شأنها شأن ما يصلنا من أى مكان ، كل عناية وتدقيق ، لنشر ما يستحق ، ومناقشة بعض الأعمال التى تحتاج إلى النقاش .

حملت رسالة « محمد الفارس » إلى جانب قصيدته ، دراسة عن الترجمة العربية لكتاب « رامان سلدن » ، التى قام بها وقدم لها د. « جابر عصفور » ، ونشرها تحت عنوان : (النظرية الأدبية المعاصرة) ، ونأمل أن تكون هذه الدراسة ، ضمن مادة الباب الجديد الذى نخطط لتحريره شهريا بعنوان : (مكتبة إبداع) .

أما بريد الشعر ، فقد حمل نصوصا شديدة التنوع ، ما بين ترجمة وإبداع ؛ ونود أولاً ، أن نتوقف عند القصائد المترجمة ، ومنها قصيدة (الطفل) للشاعر الفرنسى « فيكتور هوجو » ، التى ترجمها « محمد محمد السنباطى » شعرا ؛ وقصائد « الان بوسكيه » ، التى ترجمها وقدم لها « أحمد عثمان » ، وكذلك قصائد « فلاديمير فيسوتسكى » ، التى ترجمها عن الروسية وقدم لها : « برهان شاوى » . وتفصح هذه الترجمات كلها ، عن الجهد الصادق الحميد الذى بذله الأساتذة المترجمون ، وليس هناك أى شك فى جدارة هذه الترجمات بالنشر ، لولا أننا قيّدنا أنفسنا باستراتيجية محددة فى الترجمة الشعرية ، وهى استراتيجية لا يدخل فيها « هوجو » مثلاً ، فضلاً عن أننا نحتاج دائماً إلى أصول الترجمات ، ونفضل الاتفاق أولاً على النصوص الشعرية التى يمكن أن تُترجم ، وفقا لحاجة المجلة وأولوياتها .

* * *

يصلنا عدد كبير من القصائد التى تشى بطاقةٍ شعرية حقيقية ، ولكنها فى الوقت نفسه مثقلة بأخطاء لغوية وعروضية فادحة ، ولأننا نؤمن بأن اللغة والعروض يمكن تعلمهما بشىء من الجهد والدأب فى التحصيل ، فسوف نتوقف عند بعض النماذج من هذه النصوص ، راجين من أصحابها أن يأخذوا أنفسهم بكلّ القسوة فى مراجعة نصوصهم وإتقان أدواتهم ، إذا أرادوا لهذه الطاقة الشعرية الحقيقية أن تثمر ، وتتحقّق ، فإنْ لم يأخذوا أنفسهم هكذا ، ويؤاخذوها ، أخذهم غيرهم ، وتحجرتْ مواهبهم .

نقرأ مثلاً فى مطلع قصيدة « حسام حمدى رحال » ، من دمنهور :

تموت بنفسجةٌ فى دمى
وينقلبُ الحزنُ رمشا لكلّ العيون الكسرةْ

ولا تكاد تمضى اربعة سطور موزونة، حتى تقع السطور التالية فى فوضى إيقاعية، لتعود فجاة إلى الوزن. اما «عبد المنعم العقبى» من (إدكو) فلا يعرف الفرق بين الذال والزاى، فالزرع عنده (ذرع)، والازدهار: (اذدهار)!! وتبلغ الكارثة مداها حين يريد أن يقول: (امتطى البرق)، فيكتب: (امطتى)، ولا نريد أن نسوق امثلة اخرى مخجلة من رسائل «خالد بدوى عبد العزيز» من

(الهرم)؛ و «علاء نافع» و «منير عتيبة» من (الاسكندرية) و «احمد طريف» من (السنبلاوين)؛ و «جمال حامد» من (عابدين) و «صلاح الدين فاروق» من (عين شمس)؛ وكذلك «جلال الاسيوطى» من (القوصية)، و «سيد سلامة» و «محمود عباس» من (اسوان) و «رءوف مختار» من (الجيزة).

نعرف أن المسئولية لا تقع كلها على عاتق هؤلاء القراء، وغيرهم كثير؛ ذلك انهم يطالعون فى صفحات الصحف الادبية، وفى بعض الدوريات الأخرى، قصائد، يتسامح المسئولون عن النشر مع اخطائها الفنية، ومع سذاجتها وفقرها البالغين، فضلاً عما فيها من جهل باللغة والعروض، تساهلت هذه المنابر — للأسف — إلى حد التفريط، فساهمت فى إهدار القيمة الفنية، وكان أن اختلط السمين بالغث، ولم يعد أحد قادراً على تمييز الشعر عن الثرثرة المراهِقة. تتم هذه الجرائم باسم التشجيع، وهى كلمة حق تنهض على باطل، فالتشجيع الحقيقى البنّاء لا يكون إلا بنشر النصوص التى يتوفر لها الحد الادنى الممكن من الجودة والإتقان، اما اصحاب الكتابات التى لا يتوفر لها ذلك، فيكون تشجيعهم بمصارحتهم، والتشديد على مواطن القصور والنقص فى اعمالهم؛ ذلك انهم إما ان يكونوا من اصحاب المواهب الحقيقية؛ فيساعدهم هذا التشديد على امتلاك ادواتهم وتدارك مواطن القصور لديهم، لكى يُتاح لمواهبهم المجْلَى

الحقيقى؛ والمحك الامثل؛ او ان يكونوا — وهذا هو الراجح فى معظم الحالات — خاضعين لفورات الخيال الوقتية التى تصحب مرحلة المراهقة بعواطفها المشبوبة، وفى هذه الحال ستزول عنهم اعراض الكتابة بمجرد زوال مرحلة المراهقة، اما من سيظل يكتب بعد ذلك بالطريقة ذاتها والمستوى عينه، فليحتفظ بكتابته لنفسه؛ فلا ذنب للقراء، ولا وقت لديهم، او لدينا، كى يضيع فى هذا العبث.

لن نعود ابدا، إلى سياسة التشجيع السلبى،ونرجو الا نعود ثانية إلى مناقشة الاخطاء، لكى نفرغ لقضايا اهم يثيرها بريد إبداع، وعلى رأسها قضية (شطط الحداثة)، التى ستكون لنا معها وقفة فى العدد القادم، من خلال القصائد التى وصلتنا.

ما قلناه عن اخطاء اللغة والعروض، ينطبق ايضا على اعمال كل من: «سامح بدران» من (الغربية)، و «محمد إبراهيم عيسى» من (المحمودية)، و «فكرى عبد الهادى» من (دار السلام)، و «رضا إبراهيم عبد المعطى» و «اشرف ابو زينة» من (الدقهلية) و «على حداد عافية» من (شبرا) و «مهدى الجاكر» من (شبين القناطر) و «ناجح عبد العاطى» من (قنا)، و «احمد صابر» من (المنيا)، و «رافت انور» من (القاهرة).

ردود خاصة: الشاعر «درويش الاسيوطى»، انتظر إحدى قصائدك الثلاث فى متن احد الأعداد القادمة.

«محمود امين الشيخ» — (قوص)، ما ارسلته ليس إلا قصّة تتحلى بالوزن والقافية.

شوقى الناظر: ما ارسلته يدخل تحت باب أدب التأملات والحكمة (الابيجرام).

اشرف محمود عزو — الجيزة ما اثرته عن التجريد والذاتية فى رسوم «فاروق حسنى» وكتابة «احمد حجازى» حولها، يدخل فى باب التذوق الفنى، الذى يختلف من متلقٍّ إلى آخر.

● ● ●

الخطابات الكثيرة التى تلقيناها هذا الشهر — مع القصص طبعا — تؤكد اهمية التواصل مع القراء والمبدعين عبر هذا الباب، الذى جاء فى وقته، كما يقول بعض الاصدقاء، او تاخر طويلاً، كما يقول البعض الآخر.

ونحب ان نطمئن الجميع ان كل الاعمال القصصية التى تصل إلينا تُقرأ بعناية تامة وبرغبة فى إتاحة فرصة النشر امام الأعمال الجيدة ، وتشجيع الشباب الذين يستحقون التشجيع حقاً .

ولكننا لا نستطيع ــ كما قلنا فى عدد سابق ــ أن نرد على الجميع ، ونناقش كل القصص ، بل لا تستطيع فى هذه المساحة الصغيرة المخصصة للبريد أن نذكر كل الأسماء . ونأمل ان يجد كتاب القصة فى هذا اللقاء ما يمكن ان يكون مفيدا بالنسبة لهم جميعا ، وحافزا على تجويد اعمالهم ، وان يكون كذلك رداً على اسئلتهم ؛ لاننا نختار من بين ما يصل إلينا ، القصص التى تشترك مع غيرها فى سمات عامة ، أو تقع كما هو متوقع فى اخطاء مشتركة شائعة .. وهذا أمر طبيعى خاصة فى المحاولات الأولى .

« وهكذا الأيام » علي حداد عافية ــ شبرا

تقول إنك ارسلت من قبل « اربعة » قصائد نثرية ، ولكن لم تصلنا إلا هذه « القصة النثرية » ونريدك أن تلاحظ أولاً ان قطع السطور أو استمرارها لابد أن يكون لهدف فنى ، فما هو الهدف أن تكتب على هذا النحو :

- وتمضى مراكب كثيرة من حوله .
- منهم من يتخبط ويعاونه رفاقه .
- وفيهم مثل لا يقوى ولا يستطيع .

ليس هناك سبب لتقطيع الاسطر هكذا وإصرارك على وضع هذه النقطة الكبيرة فى أول كل سطر .

اما صاحبك الذى تكتب عنه والذى حدثت له المعجزة فانقذ من الغرق ووجد جزيرة ، ووجد فى الجزيرة فتاة حسناء .. فهو شخصية غير مقنعة لانها شخصية غير حقيقية ، والكلام كذلك غير مقنع كقولك :

« ● فالتقيا
● تآلفت الارواح .. تعانقت
● فكان لقاء الحب .. حب العفة والطير
● حُبا باركه الله .. فيد الله كانت معه ترعاه
● تلاقيت الأيدى بقوة .. » .

لاحظ كذلك الأخطاء اللغوية سواء فى خطابك او فى قصتك ، وعليك ان تعالج هذه المسائل كلها ؛ لتكتب عن تجربة احسست بها ، وتجد اللغة المناسبة والسليمة التى تنقل هذه التجربة .

« اللقاء » ــ رمضان صباح عبده بهنساوى ــ حلوان

بطل قصتك يعانى مثل الجميع من زحام المواصلات ، ثم يصل إلى عمله اخيرا ، ويحكى لزميلته فى العمل ما صادفه من متاعب ، ليس فيها ما يضحك ، ولكن الفتاة تنفجر بالضحك المستمر ، وأخيرا يتذكر زميلته الغائبة التى يحبها فيجدها امامه . وهو يريد أن يصارحها بحبه .. ولكنه يظل صامتا .

لابد ان تكون هناك علاقات تربط هذه المواقف ببعضها ، وإلا ظل كل منها حدثا عاديا يفتت القصة ويفقدها المعنى كما فعلت انت هنا ، قد تكون بعض الأحداث مكتوبة بطريقة جيدة ، ولكن لابد ان تتصل بما قبلها وما بعدها حتى تنسج قصة جيدة .

« الوظيفة » ــ عادل شافعى الخطيب ــ حدائق القبة

اسلوبك جيد ، والفكرة فى قصتك لا بأس بها ، حيث تركز على هذا الهمس الذى يدور بين المعزِّين فى انتظار وصول جثمان زميلهم ، والحديث كله يدور حول هذا الميت التى كانت حياته مزيجا من الشر والخير ، أو كانت تلك الحياة فى الحقيقة شرا خالصا ؛ فإذا قال أحدهم إنه لم يكن يسعى وراء المال ، رد الآخر بأن السبب هو الكسل وليس الزهد ، وإذا قال آخر إنه لم يستغل صلته بالوزير لانه قريبه ، رد عليه زميله بأنه فى الواقع كان يتقن الكذب فلم يكن قريبا لوزير أى موظف كبير آخر .. وهكذا .

وهذه الأحاديث تتطور تلقائيا إلى التفكير فيمن سيخلف زميله الميت ؟ هل هو واحد منهم ؟ ومن هو ؟ ويأخذ كل واحد منهم يسب زميله وينتقص منه بينه وبين نفسه .

ورغم جودة هذه القصة إلا ان تعليقاتك المباشرة على ما يدور من أحاديث كان حشواً لا ضرورة له ، كقولك :

« .. الجميع يريد من الجميع أن يأخذ العبرة ، ولكن احداً لا يريد أن يأخذها

لنفسه ، ولكأن لسان حالهم يقول : فلياخذوا هم العبرة ، وليتركوا لى أنا الساحة لأخذ الوظيفة » .

وفي القصة الجيدة لا نقول أمثال هذه التعليقات ، بل نترك للقارىء أن يقولها أو يقول غيرها ، حسب ما يصل إليه من القصة .

« حصـار » ـــ حسنى حسنى غالب

يبذل كاتب هذه القصة جهدا كبيرا كان يمكن أن ينتهى إلى قصة جيدة ، لولا هذا الكم الهائل من المرئيات والأحداث التى لا تتوقف ، حيث يجلس راوى القصة أمام دكان فى شارع مزدحم .. كلام كثير وأحداث متناقصة وأكاذيب يتبادلها الجميع ثم لا شىء .. إلا إذا جعلنا القصة تبدأ وتنتهى فى الصفحة الأخيرة ؛ حيث يكتشف الراوى أن السائلة العجوز وابنتها قد تبادلا الأدوار فأصبحت البنت هى العمياء والأم تقودها .

كذلك يبدو إحساس الكاتب باللغة خافتا ، وتخدعه الكلمات التى تتداعى إلى الذاكرة ، حتى لو لم تكن مناسبة .. كقوله على لسان الراوى الذى يتأمل الشارع :

« .. اختناق النسمات فى رائحة التراب الذى يملأ الفراغ ، انتحار العرق من جبين وجوه مجهدة ... »

أو قولك عن الشمس وهى تغيب :

« ملت الشمس من استيقـاظهـا الطويل ، فاحمرت عيناها دداعبها النوم ، ضعفت إحداهما أمام هذا الإغـراء المتواصل فاستسلمت واستجابت للنوم طواعية ، ظلت الأخرى صامدة .. تقاوم فى استبسال .. ترفض نداء المستسلمة .. لا تساوم .. تصر على أداء رسالتها المنوطة بها .. تبعث الحياة .. هناك .. فى أماكن بعيدة » .

فانظر كيف قادك تصورك أن للشمس عينين إلى هذا الاسترسال العجيب ، ولم تجـد أمـامـك إلا الحـديـث عن « الاستبسال ـــ تقاوم ـــ تُصر ـــ » إحدى عينى الشمس » على أداء رسالتها » .

ولعلك لو قرأت هذه الفقرة مرة أخرى لتعجبت مثلى من الخداع الذى يمكن أن تخدعنا به اللغة .

« أفكار وأفكار .. إلا يشـارب الأخضر .. و .. » محمد حسن شبرية ـــ الفيوم

حين طلبنا منك فى عدد سابق أن ترسل لنا قصصا جديدة ، كنا نقصد هذا بالفعل ، أى أن تحاول مرة جديدة ، وستكون المحاولة أكثر نضجا بالتأكيد ولكن يبدو أنك أردت التخلص من القصص القديمة كلها فأرسلت إلينا خمسا منها بالإضافة إلى ما سبق إرساله .

ومرة أخرى نطلب منك أن تحاول من جديد .. وأفضل ما يمكن أن ننصحك به هو أن لا تحدث نفسك قبل الكتابة قائلاً : « سأكتب قصة عن إهمال سائقى هيئة النقل ، حين ينشغلون بالحديث مع فتاة جميلة فتحدث بعد ذلك الكوارث .. أو ساعالج قضية ترك الأولاد مع البنات بحجة المذاكرة أو القرابة أو أى حجة أخرى .. » .

لا تحدد لنفسك ما ستكتبه بهذه الطريقة القاطعة ، ولا تظن أن نصيحتك ستؤتى ثمارها .. لأن سيطرة الفكرة تجعلك تبتعد عن الأسلوب المقنع .. ففى قصة السائق والحسناء مثلاً يصدم السائق طفلاً .. فتقول :

« تاهلت القفشات والضحكات والنكات والتى كانت بين السائق والراكبة الجميلة ، تطايرت دماء الصغير على الزجاج بعرض الأتوبيس كان لون دم الطفل بلون أحمر الشفاة الموجود على شفتى الحسناء .. والتى أصيبت بهستريا لتشابه درجات اللون الأحمر .. » .

ولك أن تلاحظ الآن كيف اندفع دم الطفل من الأرض إلى زجاج النوافذ ، ثم كيف تقارن الحسناء بين دم الطفل وأحمر شفتيها ؟ هل يمكن أن يخطر هذا على بالها فى ذلك الموقف ؟

الأصدقاء :

عماد عارف الشيمى ـــ سوهاج . حمدى البطران . وفاء أبو زيد ـــ القاهرة صلاح على سيد . على صابر شاهين . ننتظر منكم محاولات جديدة .


Bibliotheca Alexandrina
05330795